BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XI - NUMERO 4 - APRILE 1950

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829-859.963 — *Redaz. napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese*, presso Giudo Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81-829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio

---

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XI NUMERO 4 - APRILE 1950

Discorso sulla censura

Il problema della censura cinematografica è uno di quelli che riappaiono periodicamente nei vari paesi con piú persistente continuità e meno concreto costrutto. Siano partiti politici, leghe religiose, associazioni umanitarie, professionali, artistiche; siano singoli educatori, sociologi psicologi, gli argomenti che vengono agitati, pro e contro, sono sempre gli stessi da quando, piú o meno nei primi due decenni di questo di questo secolo, venne istituita la censura nei diversi stati, ad oggi. Che il problema sia rimasto insoluto è dimostrato proprio dal fatto che in continuazione viene riproposto come urgente e attuale; che, d'altra parte, non si sia fatto un passo innanzi sulla via di una ragionevole regolamentazione è anche provato dalla abbondante legislazione su questo istituto giuridico che, nel giro di pochissimi anni, è stato riformato moltissime volte. Né tali riforme han rappresentato un affinamento, un perfezionamento secondo una linea chiara e coerente che rappresentasse la sensibile coscienza moderna di fronte a un mezzo espressivo cosí importante e complesso come il cinematografo. Infatti il legislatore ha proceduto a zig-zag quasi sempre e qualche volta addirittura a ritroso come i gamberi.

In Italia la censura viene istituita nel 1913 *e la revisione delle pellicole è affidata a un funzionario di P. S. presso il Ministero dell'Interno. Prima di questa data esistono solo richiami dei diversi Ministri ai Prefetti, in base alla legge di Pubblica sicurezza, sull'influenza corruttrice che possono avere le reppresentazioni cinematografiche per la loro vivezza e suggestività.*

Nel 1919 *si impone anche la revisione preventiva dei soggetti o copioni da tradursi in film.*

Nel 1920 la censura viene demandata a organi collegiali; si istituiscono, cioè, le prime commissioni di revisione. I componenti di esse sono: a) due funzionari di P. S.; b) un magistrato; c) una madre di famiglia; d) un educatore; e) un competente in materia artistica e letteraria; f) un pubblicista.

Nel 1923 la censura torna ad essere affidata a singoli funzionari del Ministero dell'Interno, ma si ammette per la prima volta il ricorso a una commissione di appello, che risulta cosí composta: a) tre capi divisione del Ministero dell'Interno, direzione generale di P. S.; b) un magistrato; c) una madre di famiglia; d) un pubblicista; e) un professore.

Nel 1924, con l'istituzione di commissioni di prima istanza, si ritorna al giudizio collegiale: resta confermata la commissione di appello. I membri di quelle e di questa sono ridotti di numero. Da questa data comincia una specie di danza fra i componenti delle commissioni di censura. Entrano ed escono madri di famiglia, professori, educatori, rappresentanti dell'esercito e dei vari Ministeri (Colonie, Economia nazionale, Corporazioni), nonché i rappresentanti del partito fascista e dei gruppi universitari. Tutto ciò negli anni 1925, 1928, 1929, 1931, 1934, 1939. In questo singolare giuoco dei quattro cantoni le madri di famiglia, gli educatori, gli esperti in materia artistica e letteraria, i pubblicisti finiscono per avere la peggio e rimanere esclusi: nel '39, le commissioni risultano infatti composte da un rappresentante del partito fascista, un rappresentante dei Guf e cinque funzionari, rispettivamente dei Ministeri della Cultura Popolare, delle Corporazioni, degli Interni, della Guerra e dell'Africa Italiana.

Attualmente (dal 1947) le commissioni sono formate da: a) un funzionario della direzione generale dello spettacolo; b) un magistrato; c) un rappresentante del Ministero dell'Interno. Oltre le commissioni di primo grado rimane quella d'appello che ha la stessa composizione.

I motivi per cui a un film può essere negato il nulla-osta per la proiezione restano su per giú sempre quelli stessi previsti dalla legge del 1913, e cioè: perché offensivo della morale, del buon costume e della pubblica decenza; perché può compromettere il decoro nazionale, l'ordine pubblico e i rapporti

internazionali, oppure il decoro e il prestigio delle istituzioni e delle autorità pubbliche; o rappresenta scene truci, ripugnanti, delitti, suicidi impressionanti ecc. Nel 1923 si aggiunge « l'apologia di un fatto che la legge prevede come reato o incitamento all'odio tra le varie classi sociali ».

Oggi è ancora in vigore il regolamento del 1923. Da aggiungere, infine, in questa rapida sintesi della nostra legislazione, che nel 1925 si dette la facoltà alle commissioni di decidere l'esclusione degli adolescenti dalla proiezione di certi film.

Abbiamo fatto un'esemplificazione con le leggi italiane in materia perché c'è stata facile la documentazione, cosa ardua, invece, per gli altri paesi mancando una pubblicazione, che sarebbe interessantissima, di diritto comparato in questa materia.

Comunque in tutti i paesi, sia pure con differenze, esiste una censura la cui autorità va sempre aumentando. Si può rimarcare che in Francia, nelle commissioni di censura, hanno piú larga parte che altrove gli uomini di cinema: artisti, industriali, esercenti. In America non esiste una vera e propria censura statale, ma agisce il cosiddetto « Codice del pudore », concordato fra gli stessi produttori, nonché la Lega della decenza, che ha una forza notevole e un indubbio ascendente. In Russia, dove la produzione è statizzata o nazionalizzata, come si suol dire, la censura ovviamente non esiste, in quanto i film non sono controllati, ma determinati dallo Stato.

Ora, ci sembra che sia da fare una prima constatazione: il livello morale della produzione cinematografica non pare che sia migliorato in rapporto all'accentramento burocratico dell'istituto della censura. Nonostante i motivi di censurabilità stabiliti per legge, motivi tutti rispettabili e sui quali non si può non essere d'accordo, quanti film ancora offendono la morale, il buon costume, la pubblica decenza o compromettono il decoro nazionale o rappresentano scene truci, ripugnanti, delitti, suicidi impressionanti e cosí via?

Questa constatazione, che non ha possibilità di smentita, ci dovrebbe almeno lasciar dubbiosi sull'efficacia della censura come intervento di puro carattere repressivo, in base a una dettagliata, ma generica, casistica della legge.

D'altra parte l'esempio americano di una autocensura, che opera, cioè, dall'interno, non sembra dia migliori risultati: anche là le infranzioni al Codice del pudore *sono, si può dire, quotidiane e risultano lampanti a qualsiasi frequentatore di cinema che voglia prendersi la briga di scorrere il detto codice.*

Noi non crediamo che sarebbe un toccasana abolire qualsiasi forma di censura mettendo il cinema sul piano delle altre arti o addirittura del giornale e del libro, come è stato recentemente sostenuto dal Sen. Terracini, il quale a nostro avviso, ha avuto il torto di non tener presente, come già nel lontano 1910 *il Ministro Luzzatti, che « le rappresentazioni cinematografiche, per la loro vivezza e suggestività, possono avere influenza corruttrice piú deleteria delle stampe, delle figure e dei libri ». L'autorevole parlamentare sembra non essersi reso conto del fatto che il linguaggio del cinema è accessibile a tutti (vogliamo dire anche a coloro che mancano di difese critiche, quelle minime che possiede invece chi ha dimestichezza con la lettura) e che la molla potente di questo spettacolo è la speculazione.*

I pericoli della censura sono di tre ordini: il primo consiste nel dare con troppa facilità il visto per la proiezione a film che, sotto l'innocente aspetto del romanzo rosa, giallo o poliziesco, nascondono un sottile veleno morale assai piú dannoso di una scena di violenza o un suicidio o una nudità contemplate nella casistica della legge; il secondo nel vietare autentiche opere d'arte, per la loro stessa natura sempre educative, perché contengono brani che la legge prevede come censurabili; il terzo di agire in funzione politica limitando la libertà di pensiero.

Diciamo subito che quest'ultimo punto non ci riguarda perché non investe soltanto la censura, ma è in rapporto al regime di libertà che esiste in un determinato paese e in un dato momento storico. Il primo e il secondo, invece, sono proprio inerenti al sistema della revisione cinematografica. Va da sé che dal punto di vista morale il pericolo maggiore e più concreto è costituito dal primo punto. Infatti, a parte la considerazione che le opere d'arte sono rarissime, particolarmente nel cinema, esse finiscono o prima o poi per scavalcare qualsiasi censura

per quanto gretta. Appare comunque evidente che i medesimi inconvenienti si verificherebbero anche se la censura preventiva fosse abolita e il giudizio morale e artistico, sulla base del codice penale e delle leggi comuni, venisse affidato alla magistratura, anziché, come ora, a commissioni dove pure un magistrato è presente, e quella dovesse pronunziarsi in base alla grossolana formulazione contenuta nella legge.

A nostro avviso si impone una riforma dell'istituto della censura e nella composizione del corpo giudicante e nei criteri da adottare, in modo che siano effettivamente salvaguardate tanto la morale, che è sempre nell'atto spirituale e non nel fatto, quanto l'arte (tra loro non può esservi conflitto altro che nelle teste e nelle coscienze confuse) facendo tuttavia giustizia di quei « pervertimenti che l'intervento degli interessi industriali favorisce per soddisfare le richieste extraestetiche del pubblico » come scriveva Benedetto Croce nel fascicolo del dicembre 1948 *di questa rivista.*

Una censura che sia stimolo a un cinema rivolto alla mente, alla fantasia, al gusto e alla sensibilità del pubblico e non ai bassi istinti, al subcosciente, come si dice oggi; arte o non arte, ma linguaggio illuminato dalla luce del razionale, che è il trionfo dell'uomo sulla sua bestialità.

Luigi Chiarini

Il personaggio nel romanzo e nel film

Il tema si riporta naturalmente alla rete larga di interessi che passano fra cinema e letteratura e per la sua posizione sembrerebbe uno dei problemi piú semplici, se ci si volesse tenere esclusivamente al dato psicologico. Purtroppo tale suggestione è annullata immediatamente al primo tentativo di realizzazione cinematografica e infatti, tolti pochissimi casi d'altronde abbastanza famosi per ripeterli qui, non esiste possibilità di rapporto e il racconto cinematografico deve svilupparsi indipendentemente, legato soltanto a delle virtú cinematografiche. Si aggiunga ancora che il nostro tema è reso particolarmente difficile dai nuovi orientamenti della letteratura romanzesca moderna: se si prende in esame, per esempio, la storia del romanzo negli ultimi trent'anni si assiste a una progressiva decadenza del personaggio. Dal momento che si è annullata ogni ragione del carattere, dal momento che si è trasferita ogni indagine oltre i limiti stessi del personaggio, nell'ambiente o addirittura in un tempo occasionale e assurdo, il personaggio è ridotto soltanto a una funzione di traduttore immediato o meglio di interprete disinteressato e distaccato. I lettori ricorderanno, per esempio, il protagonista di un romanzo famoso degli ultimi tempi, il Mersault de l'*Étranger* di Camus, dove appunto il vecchio personaggio è diventato un oggetto, un elemento senza possibilità di composizione interiore: apparentemente dovrebbe illustrare una natura fissa che non è stata mai toccata dalla grazia della partecipazione, in realtà la sua presenza è, volta per volta, determinata dagli avvenimenti, dallo svolgimento dei fatti che restano senza comunicazione, senza suggestione alcuna di compenetrazione. Pensate invece come avrebbe risolto una simile situazione un romanziere della vecchia scuola psicologica, per un Bourget per esempio (ma ancora per un Mauriac oppure addirittura per il nostro Pirandello) ogni fatto scelto avrebbe dovuto avere delle ragioni ben precise e limitate: il fatto avrebbe dovuto servire di spiegazione al comportamento del personaggio. Oggi invece assistiamo a un procedimento del tutto diverso, fra personaggio e fatti non c'è nessuna ragione di contatto: siamo di fronte a due discorsi completamente diversi, tutt'al piú assisteremo a delle coincidenze, a degli sviluppi occasionali ma guai a chi intendesse trarre per proprio conto una somma o una spiegazione da tutti questi dati impermeabili. Qualcuno potrebbe osser-

vare che da questo punto di vista è stato il cinematografo a influenzare il romanzo e avrebbe ragione. Se i contatti e i rapporti fra i due generi d'arte potevano stringersi è proprio nell'àmbito del racconto e qui data l'impossibilità del cinematografo a svilupparsi in un ordine puramente psicologico si è stati costretti a mettere l'accento su altri motivi e prima di tutto sulla fulmineità di certe illuminazioni di fatti. In un secondo tempo il romanziere ha sentito il valore della lezione e ha creduto di potere tagliare abbondantemente nelle parti di commento, nelle zone amplificate del racconto. Avverto che le mie sono soltanto suggestioni che per scrupolo dovrebbero essere controllate e giustificate storicamente: bisognerebbe intanto vedere se uno scrittore come Dos Passos è stato influenzato direttamente dalla tecnica cinematografica o se invece convenga parlare di una rete di collaborazione, per cui un dato iniziale trasferito nel giuoco letterario non sia diventato alla fine altrimenti attivo, altrimenti suggestivo. Ad ogni modo l'opera di Dos Passos, la sua tecnica della contemporaneità dei fatti che tanti anni dopo avrebbe impressionato e illuso Sartre, deve essere continuamente tenuta presente come un esempio: né si dimentichi il valore che hanno le idee del tempo, la forza del costume, certe abitudini che il tempo stesso finisce per autorizzare e introdurre nella pratica quotidiana. D'altra parte la tecnica romanzesca di un Dos Passos evita scrupolosamente l'esaltazione psicologica del personaggio, e questo accade proprio perché ogni gesto del personaggio è sacrificato, reso quasi insignificante di fronte al numero e al peso degli altri avvenimenti. I romanzieri moderni sono stati vittime di un grosso sogno ambizioso, in parole povere essi avevano creduto di potere raggiungere una nozione piú sostanziale del mondo coinvolgendo nel loro racconto il maggior numero possibile di cose e di fatti, rinunciando a una delle prime regole del romanziere che è di scegliere, di partecipare alla sua storia come un giudice nascosto.

C'è ancora un'altra cosa da mettere in evidenza, il romanzo è un genere particolare che subisce inevitabilmente certe compromissioni, proprio perché deve essere una « storia », ha dei rapporti strettissimi con la realtà quotidiana: lasciamo da parte il romanzo « storico » (che alla fine è sempre un giuoco illusorio), tutti i romanzi invece per forza trasferiscono in termini di probabile eternità fatti e impressioni del tempo immediato. Beninteso, alludo a quella parte del romanzo che non raggiunge l'esempio eterno, la qualità interiore della storia umana: penso solo alla cornice, allo sfondo, a quel tanto di cronaca che c'è anche in *Guerra e Pace*.

Quindi è evidente che il peso del nostro tempo è stato in misure diverse decisivo per la storia del romanzo e per quella del cinematografo. D'altra parte il confronto dei due modi mi sembra che abbia persuaso a scegliere di solito una strada priva di veleni rettorici: lo scrittore o il regista legato alla lezione stessa dei fatti era portato a puntare le carte sul rapporto nudo e immediato di certe posizioni-chiave

e quindi a rimettersi subito nel giro dei fatti maggiori e anonimi. Penso alle migliori riuscite, ai pezzi e ai libri che contano nelle due storie perché il resto della produzione media riflette altre preoccupazioni, assai piú modeste e sopporta il peso degli interessi grossolani del pubblico. Infatti è difficilmente concepibile che il pubblico rinunci a vedere esaltate nelle forme piú banali le sue passioni e per questo chiede al romanzo o al film il rispetto assoluto di certi suoi vizi mentali e da questo punto di vista non esiste nessun rapporto di genere, nessuna interferenza di storia: voglio dire che potranno cambiare certi particolari degli abiti spirituali ma la sostanza è condannata in eterno alla meccanica di poche preoccupazioni centrali e sopratutto alla conservazione di uno stato medio di commozione.

Ma ritornando al nostro tema converrà notare che fino a un certo punto è impossibile pensare a una naturale traduzione del personaggio romanzesco negli abiti del personaggio cinematografico, beninteso se si vuole mantenere la storia nell'ambito dell'introspezione psicologica. Qui il grande romanzo di Proust potrebbe servirci come ottimo esempio. Chissà che domani non venga in mente di portare sullo schermo le avventure interiori del segreto protagonista della *Recherche*, il lettore vede da sé le prime conseguenze: del romanzo nella sua parte essenziale non resterebbe piú nulla, il regista per forza dovrebbe riportarsi esclusivamente sullo sfruttamento della leggenda laterale, sulla commedia del costume e alla fine dovrebbe cercare di ridurre a trama di giallo la meravigliosa metamorfosi di Albertine. Possiamo ricordare un film di molti anni fa (tratto da una cosa di O'Neill, se non sbaglio) in cui appunto vedevamo e sentivamo i personaggi agire e pensare distintamente: l'esempio ci serve qui per potere separare nettamente le due tecniche, per vedere fino a che punto siano inconciliabili le due sostanze narrative e per stabilire subito che il racconto cinematografico deve affidarsi a risorse del tutto autonome, prive assolutamente di materia allusiva, di concessioni letterarie.

La saggista Claude-Edmonde Magny nel suo bel libro *L'âge du roman américain* (ed. du Seuil, 1949) trattando appunto dei rapporti che passano fra romanzo e cinema e dopo avere sottolineato che in fondo tutt'e due sono dei piaceri solitari, in quanto lettura e visione esigono un mondo chiuso di contemplazione e di esasperazione interiore, trova il punto di contatto nella nozione di « racconto » ma proprio qui si tratta di vedere se le due nature di racconto sono uguali o almeno in che momento riescono a partecipare della stessa funzione spirituale. Ora si vede subito che i due piaceri hanno diversi regimi e vite addirittura opposte: il piacere che deriva dalla lettura di un romanzo è un piacere che tende a superare i limiti fisici della pagina, il lettore resta sempre un giudice per quanta passione si possa trovare in un romanzo classico (si prenda a scelta *Madame Bovary*, i *Promessi Sposi* e un Dostoievskij) e ciò intanto dipende dal fatto che la concezione artistica ha origini e soluzioni assai piú vasta, è vero che penso alle grandi

riuscite del genere per cui i personaggi partecipano di uno stato di grazia e di un complesso di speculazioni spirituali che un regista non avrà mai e questo perché è impossibile raggiungere dall'esterno una piena figura umana. Nel migliore dei casi un regista fortunato potrà investire un personaggio attraverso approssimazioni dall'esterno, potrà fare nascere davanti ai nostri occhi delle personalità ridotte o meglio « convertite » dalla storia generale: si tratterà quindi di figure « ottenute », figure di gabinetto, di esperimento mentre un vero romanziere raggiunge una specie di comunione con i suoi personaggi centrali. Dal momento che siamo di fronte a due diversi « spettacoli » i rapporti che essitono fra romanzo e cinema tendono ad assumere significati diversissimi, rapporti di cincidenza, esterni in un parola e mentre può essere utile una interferenza del romanzo sul cinema penso che l'inverso possa convenire esclusivamente dal punto di vista della « fattura », della tecnica. Ma quello che chiamiamo il senso della vita e che è poi il dato sostanziale di ogni ricerca artistica in tal modo? Ho visto l'anno passato un film di modeste intenzioni ma che nel suo genere mi è parso una perfetta conquista, il film seguiva fedelmente e direi passo a passo un racconto di caccia africana di Hemingway: si capiva come l'immagine potesse aiutare un racconto semplice che, d'altra parte, trovava la sua ragione nel dato di una passione naturale, assolutamente spontanea e quindi affidata alla rappresentazione stessa dei fatti e degli oggetti. Scrittori come Hemingway o come Faulkner (si pensi alla traduzione cinematografica di *Sanctuary* che abbiamo visto molti anni fa) reggono molto bene lo scambio attivo di interessi del genere ma ecco che subito dopo dobbiamo pensare a definire la natura dei loro personaggi: i protagonisti dei loro libri non rispettano in nessun modo la tradizione del personaggio romanzesco se restiamo fedeli alla nozione del personaggio che tende a dominare o almeno a interpretare i fatti della propria vita. Il romanzo americano (e di ritorno tutte le figure che vivono nei libri degli imitatori europei di quella tecnica) ha giustificato la presenza del personaggio-oggetto della materia amorfa e pronta a piegarsi a tutte le suggestioni dell'esterno. Un personaggio di Balzac alla fine poteva essere definito dal nome stesso del vizio che con le sue gesta aveva maggiormente illustrato ma fino allora restava ben individuato, chiaro, stretto al suo nome (non c'è come la *Comédie* che ci consenta una storia raffigurata per nomi), nei romanzieri moderni invece si parte dal vizio stesso o dalla virtú che si intende illustrare nel personaggio, il gústo zoliano della *fiche* ha in un certo senso sacrificato molta parte di autonomia e di libertà e di qui il vezzo di insistere su dei *tic*, su delle frasi-chiave, su degli *slogan* sentimentali (si pensi alla musica, celebre ormai, che accompagna e interpreta fin dove può il *Terzo Uomo*, film dove tutto dipende dalla parte del « giallo », da quel tanto di segreto possibile che naufraga nel motivo, nel ritornello sentimentale mentre il senso vero della storia è irraggiungibile e quindi siamo ancora di fronte al sospetto comune del cinematografo,

alla domanda imbarazzante: c'è un fondo oppure siamo colpiti solo da una pericolosa suggestione?). Il romanzo ricorrerà all'uso del dialetto, del gergo, insensibilmente si porterà sul lato illustrativo del personaggio: si arriva al gusto della composizione, del mosaico spirituale per cui non c'è mai una pietra centrale ma tutte le pietre adoperate hanno una loro funzione, una speciale insostituibilità. Un romanziere classico poteva pensare all'economia libera dei suoi libri nel senso che studiava l'opportunità di inserire o no certi episodi, certi quadri, si trattava di economia di elementi complementari piú o meno legati a un centro, oggi no, basta far passare il nastro per tutte le occasioni possibili (e di qui la moda dei romanzi fiume che è risorta negli ultimi tempi, la monotona esemplificazione sartriana): suggestioni puramente cinematografiche.

Perché in fondo è assai piú comodo e facile cercare di ottenere una risposta da una larga serie di cose che investire interessatamente una sola verità, un aspetto unico e concreto della realtà. Suggestione confermata nello stesso tempo dalle filosofie predominanti negli ultimi anni e si pensi alle inevitabili traduzioni che queste filosofie hanno nella vita quotidiana e pratica: quello che può essere un dato conquistato attraverso l'osservazione e lo studio decade per forza sua a vezzo, a strumento meccanico di ripetizione. Ne risulta alla fine che il personaggio ha la funzione di un filtro occasionale, di una situazione che deve dare certe determinate risposte che riguardano o le intenzioni del romanziere o le esigenze del regista. Nel cinema americano siamo abituati a risposte di maniera, tolto rare eccezioni e cosí uno spettatore attento assiste a uno strano impasto di motivi, a una lunga operazione col risultato a sorpresa: voglio dire che si parte da una tesi dimostrata minuziosamente per approdare a un risultato del tutto inaspettato. Penso al tentativo di Vidor della *Fonte meravigliosa* che va considerato come un grosso errore cinematografico ma pur in questa direzione ha un suo significato e un suo insegnamento. Il regista ha tentato di uscire dalla formula dei mille dati particolari per riportarsi ancora una volta alla vecchia disposizione del « personaggio centrale », allo schema di una storia basata sul contrasto di grosse passioni. Il risultato è stato quello di una illustrazione applicata perché evidentemente le passioni raccontate non avevano avuto una presa intima, non erano riuscite a scatenare nell'attenzione del regista una sede conveniente di partecipazione sincera. Il film può essere considerato come un raro esempio di esaltazione di personaggio, il dramma, cioè, è ancora stabilito fra l'uomo e le cose e non sono solo le cose a inventare le reazioni dell'uomo, a ripetere la squallida lezione a cui siamo ormai abituati da piú di vent'anni. Il romanzo conosce un altro tempo, il tempo fatto di un'altra sostanza mentre il cinematografo cerca di sostituire la dilettazione con una serie di pronunzie aggiustate, di diversi punti di vista dello stesso stato d'animo: infine il romanzo cerca di arrivare orizzontalmente a una sensazione del reale mentre il cinema è costretto a uno

spezzettamento in senso verticale, sfrutta pronunzie strette e limitate in modo da raggiungere una frase musicale sullo scatto dell'insistenza. Ci rimane da esaminare la condizione del lettore (o dello spettatore) di fronte al romanzo (o di fronte al cinematografo).

Il lettore perché meno violentato può entrare in una forma di dialogo col romanziere e con i suoi personaggi, può conservare uno stato d'indipendenza che lo spettatore al cinema difficilmente riesce a conoscere. Non intendo dire affatto che lo spettatore sia fatalmente succube della vicenda che gli passa davanti agli occhi, anzi generalmente non stabilisce neppure il sospetto di una collaborazione comune, si potrebbe dire che è ancora giudice ma del tutto incapace di intervenire con dei sentimenti personali nella storia che le cose illustrate gli raccontano. Il lettore può amplificare, se aiutato da coincidenze o almeno da sensazioni simili, lo spettatore si trova impegnato in modo impuro nella vicenda fissa che vede: ammettiamo che in ambedue i casi si tratti di suggestione ma nel primo c'è possibilità di salvezza nella qualità attiva della lezione, nel secondo non si esce mai da un sentimento riflesso (e qui cadrebbe a proposito un discorso sull'influenza che può avere il cinematografo sugli spetatori o sulla massa degli spettatori, basti per ora osservare che la prima ad essere coinvolta e perduta dalla parte piú esterna della vicenda cinematografica, dalla lezione negativa della realtà apparente che per forza di cose è quella che ha piú luci e piú sussidi). Dal momento che si tratta di un racconto rappresentato, quindi di uno spettacolo l'ornamento, la compiacenza, il dato superficiale hanno sempre il sopravvento e distraggono lo spettatore dal segreto della trama, dall'intenzione del regista. E qui ricadiamo nel centro della prima differenza che passa fra personaggio di romanzo e personaggio cinematografico: un romanziere può lasciare una parte ideale del suo manoscritto all'amplificazione del lettore, a quello che generalmente si chiama « clima », « atmosfera », mentre il regista anche se tenta qualcosa di simile deve per forza intervenire con suggestioni corpose, con un modo d'invenzione che è meccanica. Il fatto è ripetuto ogni volta che un regista intende servirsi per la sua trama di un romanzo, in tal caso dovrà sostituire questi dati mancanti con commenti di origine musicale, con qualcosa di ambiguo e di sommamente artificioso. Altrimenti il punto di partenza sarà lo stesso ma i risultati non avranno piú alcun punto di contatto, saranno elementi perfettamente estranei e inconciliabili (di qui la sorpresa inevitabile ma ingenua ogni volta che assistiamo a una di queste riduzioni). Diremo allora che il romanziere gode di una libertà che il regista ignora e questo nonostante tutte le apparenze possibili che starebbero a testimoniare il contrario.

L'invenzione destinata alla vita del personaggio per un romanziere non ha praticamente confini. Gli è concesso di servirsi di una rete complessa di relazioni, di sensazioni addirittura passibili di sviluppi personali (un lettore può credere a un supplemento di vita del personaggio

dal momento che è in grado di dedurne un trapasso di suggestione). Per un'opera cinematografica le cose non hanno lo stesso corso, il personaggio fatalmente diventa statua o meglio esempio fermo. Si sottolinei questo doppio rapporto fra tempo e movimento, il romanzo attraverso una piú lunga riduzione del tempo conserva uno slancio, un movimento piú resistente, il cinematografo brucia invece le sue tappe in un'unica pronunzia. Ma il discorso sull'argomento è eterno e non penso certo d'averlo esaurito in poche battute; per quanto c'interessava oggi basti sapere che il personaggio romanzesco ha una libertà incondizionata, la stessa libertà che deriva dalla liberazione dell'immagine mentre il cinematografo impone ai suoi personaggi una schiavitú difficile da vincere, dato che difficilmente l'immagine ha una sua personale ricchezza, una suggestione veramente vitale nel senso della creazione e resta legata alla suggestione. Ammettndo che tutt'e due subiscano il regime dell'approssimazione, concluderemo che il personaggio cinematografico sconta maggiormente questo rallentamento sulla strada della realtà piú probabile.

Carlo Bo

Arte libertà e censura (1)

L'articolo che pubblichiamo giunge a proposito su una questione dibattuta in questi ultimi tempi e alla quale è dedicato l'odierno nostro editoriale. Tanto più a proposito in quanto le idee del padre Nazzareno Taddei S. J. non collimano con le nostre e questa rivista, pur avendo un suo indirizzo sui singoli problemi di cui sono epressione gli scritti redazionali, vuole essere aperta, come lo è stata fin dal suo sorgere, a tutte le opinioni, a tutti i dibattiti basati solo sulla forza delle argomentazioni. Il presente scritto, è stato poi, inviato dall'autore con parole gentili e significative, che ci prendiamo l'ardire di riportare in parte: « Temo che il mio articolo provocherà le sue obbiezioni dalla prima riga; perché all'inizio, appunto, si trovano quelle espressioni sulla cui validità abbiamo discusso... Affidandole questo mio articolo per la stampa sulla sua rivista, so di poter contare su quella « onestà » intellettuale di cui le dissi stamani e di cui purtroppo si incontrano tanto rari esempi. Non tutti — purtroppo anche in campo cattolico — hanno il coraggio di stampare idee contrarie alle proprie, anche quando si tratta di idee che non incidono su quel patrimonio indiscutibile e intangibile che deve essere comune, ma che sono idee o di una persona o di un solo gruppo. Per questa sua onestà le sono grato. Se gli uomini sapessero meglio rispettarsi e comprendersi, il mondo sarebbe migliore e le battaglie intellettuali non diverrebbero battaglie di interessi e non turberebbero il cammino della verità ».

Arte e morale

Arte e morale sono due aspetti ben distinti della natura razionale dell'uomo. Il che significa che può esistere un'opera d'arte che sia vera arte e che sia immorale; come può esistere un'opera di grandissimo valore morale che abbia tutte le caratteristiche dell'antiartisticità.

So che questa mia affermazione urta contro le affermazioni di coloro per i quali un'opera artistica deve dirsi *per ciò stesso* morale e un'opera non artistica *per ciò stesso* immorale e soggetta a censura. Ed è pure contro quei cattolici che, prendendo la posizione opposta, affermano che un'opera immorale *per ciò stesso* cessa di essere, o non può essere, artistica.

Ma i primi giocano sull'equivoco del doppio significato del termine « morale »; i secondi su un falso concetto di arte o per lo meno su una falsa interpretazione dell'elemento spirituale indispensabile a ogni opera d'arte.

(1) Sopratutto dopo lo « scandalo » provocato l'anno scorso dalla censura governativa nei confronti di *Le diable au corps*, sono apparsi su vari giornali e riviste, articoli i quali s'industriano di sollevare l'opinione pubblica contro quella censura che invece di badare ai valori artistici del film, si preoccupa del loro

Arte e morale sono cose sostanzialmente diverse, cosicché la presenza nell'una non implica necessariamente la presenza dell'altra. Infatti, l'arte ha per oggetto il Bello, la morale ha per oggetto il Bene. L'arte, cioè, è quell'attività spirituale che permette all'uomo, e lo spinge, a rivestire di bellezza ciò che fa; la morale è quella che lo spinge ad agire in modo che ciò che fa sia conforme alla sua natura di « creato da Dio ». L'arte fa sí che nelle opere dell'uomo ci sia un riflesso della indicibile verità di Dio; la morale fa sí che nella volontà dell'uomo ci sia una conformità alla volontà divina. L'arte interessa la conoscenza e la sensibilità; la morale interessa la volontà. L'arte riguarda un fatto interiore che si esteriorizza nell'opera; la morale riguarda un fatto esterno (legge naturale o positiva) che si interiorizza venendo accettato dall'uomo come « forma » del proprio operare. L'arte finalmente, e sostanzialmente, è il *frutto* di un'attività umana; la moralità è la *conformità* dell'attività umana con una legge superiore (o inserita da Dio nella stessa natura umana o da Dio rivelata direttamente o determinata dalla Chiesa).

Questo concetto di moralità, anche se oggi ignorato da molti, non cessa di perdere il suo fondamentale valore. Su questo concetto della moralità si sono fondate attraverso tutti i secoli scuole e teorie; di questo concetto di moralità parlano intere biblioteche e milioni di pensatori; tutt'oggi questo concetto è la base più indiscussa di una scienza che ha atenei e cattedre (e non solo in campo cattolico): nessuno insomma ha mai pensato di metterlo in dubbio. Si sarà discusso in che consista la legge imposta dalla moralità, quali fondamenti e quale valore obbiettivo essa abbia e donde le derivino, ma nessuno ha mai dubitato di affermare che la moralità è la conformità delle azioni umane a una legge superiore.

Tuttavia, il termine « morale » ha un'altra accezione: sta cioè a significare che appartiene a un ordine di cose superiore al semplice ordine fisico. In questo senso si parla di vincoli e impegni morali, di coercizione o libertà morale, di doti morali, ecc. Questa seconda accezione presso molta letteratura critica contemporanea assume un significato ancor più ampio: cioè tutto quello che nell'uomo c'è — vorrei dire di « caldo », di sentimentale (in senso buono), di « umano » in contrapposto a ciò che è puro razioncinio o pura tecnica o freddo stilismo. Anche questa più larga accezione è legittima, ma allora ciò che « non è morale » in questo senso, non è « immorale » (cioè non conforme alla moralità sopra descritta), ma è semplicemente « fisico », « tecnico », « cerebrale », « freddo », ecc.

aspetto morale. Tali articoli, per lo piú, preferiscono polemizzare anziché portare argomenti suasivi e solidi; e quelli che — meno settari o animati da sincero amore dell'arte — cercano una base ideologica alle loro affermazioni, ricorrono a principi che in sede di sana logica (si noti: non dico « in sede religiosa ») non possono essere accettati se non con molte riserve e comunque mai nella loro integrità.

Distinzione di concetti, come si vede, importantissima. Mentre della prima accezione si interessa la scienza morale, la religione, la censura, la pedagogia, ecc., e mentre essa è insostituibile perché si tratta di un termine strettamente tecnico che nei suoi sviluppi linguistici conserva inalterato il suo primitivo significato (im-morale = non conforme alla norma delle azioni umane; moralità = tutto ciò che riguarda genericamente la conformità alla norma; scienza morale o semplicemente la morale = scienza che studia i principi e le applicazioni e gli aspetti della norma; ecc.), la seconda accezione (sopratutto quella lata) ha uno stretto campo d'uso servendo solo come termine generico (e non specifico, come la prima) in sostituzione di altri vocaboli, cosicché nei suoi sviluppi linguistici perde completamente il suo significato oppure serve solo in uno stretto giro di iniziati che si servono di tale vocabolario spurio e piuttosto lontano dalla pratica e quindi dalla vita.

Tuttavia anche questo strano vocabolario potrebbe essere passato per legittimo, qualora coloro che l'usano non scambiassero le due accezioni, intendendo « morale » nella seconda accezione e « immorale » nella prima, venendo poi all'assurda conclusione che essendo morale (cioè ispirato) ciò che è artistico, immorale (cioè soggetto a sanzione) è solo ciò che artistico non è (1).

Anche il concetto di arte (intesa come fenomeno estetico di creazione umana del bello) va preso nel suo genuino significato (2). L'arte è quella mirabile prerogativa umana — riflesso (infinitamente pallido, ma autentico) del potere creatore divino — di poter dar vita a cose morte e unità a cose molteplici e separate. In altre parole, consiste essenzialmente nel saper imprimere nella materia il sigillo dello spirituale.

(1) Non si capisce perciò su quali argomenti appoggi la seguente affermazione di G. C. Castello apparsa nel numero di febbraio di *Bianco e Nero* e che è la piú recente delle nostre apparse in questi mesi: « ... la dignità artistica, la quale dovrebbe di per sé rendere *morale* un'opera dell'ingegno umano. Principio che oggi non è piú possibile mettere in discussione da un punto di vista teorico, ma che si vede ogni giorno praticamente rimesso in discussione a causa della larga diffusione cinematografica, a differenza di quanto avviene per le altre arti ». Il fatto appunto che questo principio venga praticamente applicato in cosí estesa proporzione è segno che esso appoggia su basi teoriche valide anche oggi. Che poi l'applicazione del principio venga riservata al solo cinema mi pare un'altra affermazione gratuita dell'articolista, il quale dà l'impressione di non conoscere tutta l'opera di segnalazione morale nei riguardi della letteratura (esistono parecchie riviste, e anche di notevole valore critico, che s'occupano principalmente di questo lavoro) e nemmeno di essere al corrente del lavoro che si fa (certo in misura assai piú ridotta, data la minore portata morale) per impedire che opere d'arte figurative immorali vengano date in mano a coloro per i quali tali opere potrebbero costituire un pericolo morale.

(2) Potrà sembrare strano lo specificare « arte in senso estetico », quasi che esista un'arte che possa non essere estetica. Ma l'abuso che s'è fatto e si fa di questa parola, rende necessaria la specificazione. Si parla tanto — infatti — di arte di qualche divo, o di qualche film, mentre si dovrebbe parlare piuttosto di mestiere, potere suggestivo o di efficacia sensuale o di abilità narrativa.

L'artista ha concepito un'idea e nel calore di questa concezione plasma una materia in modo che essa materia si presenti ai sensi e alla mente dello spettatore non piú come somma di elementi materiali, ma come realizzazione plastica di quell'idea. In quella materia, il colpo dello scalpello o il timbro dello strumento non ha piú valore in sé, non è piú entità isolata, ma è cellula dell'intero organismo, la quale vive in quanto vive tutto l'organismo, dalla cui vita dipende in parte la vita di tutto l'organismo.

Che questa idea nell'artista si presenti chiaramente definita fin dall'inizio o sia solo come un embrione che si sviluppa a mano a mano che la materia va prendendo forma, non ha valore in questa sede. Interessa solo sapere in che essa consista.

L'idea — o fantasma estetico — varia nei suoi aspetti concreti a seconda delle arti e, in una stessa arte, a seconda dei linguaggi. Sostanzialmente essa è un fenomeno di carattere spirituale e conoscitivo che si ha quando l'artista « vede » o « sente » un determinato fatto esterno e fisico o interno e psicologico come qualcosa che gli appartiene e come traducibile in una determinata materia (plastica, sonora, figurativa, letteraria, filmica). Sotto questa pressione interiore, sotto questa luce di traducibilità, la materia viene prevista come già plasmata in un determinato modo; e quel « qualcosa » che l'artista sente come suo ha acquistato concretezza fantasmatica in rapporto alla materia nella quale verrà tradotto.

Già in questo momento, nella mente dell'artista materia e forma sono vicendevolmente compenetrate. Perché nasca l'opera d'arte tuttavia, sarà necessario che questo fantasma si realizzi fuori della mente e che materia e forma passino dallo stato di potenzialità a quello di realtà fisica, creando la perfetta unità estetica di tutti i fattori materiali, formali e spirituali.

Come si vede, il « qualcosa » che l'artista sente come suo e come traducibile non è il fatto esterno o interno che ha provocato il brillare del fantasma estetico, ma è il fatto esterno o interno *sentito come proprio* (avulso perciò dalla sua naturale realtà di fatto fisico o psicologico) e sopratutto *sentito come traducibile*. Esteticamente perciò questo « fatto » non ha alcun valore considerato in sé, come tale o tal'altro fatto; ma ciò che esteticamente vale è il fantasma della sua « traducibilità », la quale traducibilità è frutto esclusivo della mente dell'artista. Donde nasce che un fatto fisico o psicologico può essere in sé bellissimo, mentre la traducibilità che ne sente l'artista può essere quanto mai infelice, e viceversa. Donde l'assoluta indipendenza del valore estetico di un'opera dal significato reale (e quindi anche morale) del « fatto » che è stato il movente o il pretesto dell'opera. L'opera quindi che riproduce o che significa qualcosa di immorale, potrà essere immorale come fenomeno morale o sociale; ma sarà egualmente arti-

stica se sarà la realizzazione di un fantasma estetico in cui materia e forma abbiano avuto l'adeguata compenetrazione e fusione (1).

Tuttavia, quanto s'è detto non è contrario all'affermazione, cara a molti cattolici e profondamente vera, che l'interpretazione di un « fatto » di ordine spirituale e morale può essere anche esteticamente in rapporto con la diversa preparazione spirituale e morale dell'artista. Bisogna però stare bene attenti a non confondere i vari fattori.

Supponiamo d'aver innanzi un « fatto » spirituale (storico nella sua realtà temporale, ma spirituale nella sua finalità e nel suo complesso): la nascita di Cristo. Di fronte a questo fatto, poniamo due artisti che si propongano di ritrarlo: un credente e un indifferente, ambedue di eguale capacità artistica. Il primo sentirà la traducibilità di quel « fatto » in una maniera affatto diversa dal secondo, in quanto « sente » la traducibilità della nascita di quel bambino con un complesso di fattori di commozione (Dio che si fa uomo, il mondo che avrà salvezza da quella nascita, l'umiltà dell'Uomo-Dio, la grandezza dell'avvenimento, ecc.) che l'altro non potrà sentire, non avendo quella fede e anche quelle nozioni che rendono intensa la fede. Complesso di fattori che rendono *spontanea* una traducibilità piú intensa come contenuto e di conseguenza piú alta come ispirazione.

Supposta dunque eguale capacità artistica nei due artisti e supposte nell'uno maggiori possibilità ispirative, è evidente che anche l'opera del primo sarà piú alta di quella del secondo. E ciò, non perché il valore dell'opera dipenda dal suo soggetto, ma perché anche il soggetto viene assimilato nell'unità del fantasma estetico e quindi quanto piú ricchi spiritualmente sono gli elementi che concorrono a formare quell'unità, tanto piú preziosa diverrà l'unità stessa (supposto evidentemente che questa unità venga raggiunta).

Altrettanto si può dire quando abbiamo di fronte un « fatto di

(1) Devo precisare, benché ciò non sia essenziale al mio presente scopo, che il fatto fisico o psicologico movente primo e obbiettivo dell'ispirazione va inteso in senso assai largo. Non è necessario cioè che si tratti di una scena, di un episodio, di una persona, di un sentimento specifico, di un particolare stato d'animo. Può essere la stessa realtà fisica della materia informe che verrà usata nell'opera (suoni determinati o generici, colori, ecc.) oppure lo stesso impulso interiore dell'artista a « mettersi al lavoro », quasi « bisogno » di comporre, di creare, un determinato mondo di suoni di luci di colori. Ciò avviene sopratutto in quelle arti che, servendosi di materiale asemantico, non riproducono una realtà oggettiva, una scena, un episodio ecc., ma sono pura creazione di mondi estetici. Tali arti sono sopratutto la musica, l'architettura, la danza, certo tipo di pittura ecc.

Questa chiarificazione serve a sottolineare la netta separazione che esiste in sede teorica tra l'opera d'arte, come estetica, e il suo soggetto. Dico in sede teorica, perché in sede pratica un'arte — come p. e. il cinema — che usi mezzi di espressione semantici e li usi appunto come tali, non può sottrarsi dal ridurre a unità estetica dell'opera anche il soggetto che da tali mezzi semantici viene significato.

E' il caso del « tema » del film. Ma anche allora la distinzione tra valore estetico e contenuto intrinseco (anche morale) del fatto resta sempre valida e intangibile come sopra s'è dimostrato.

carattere immorale, p. e., un adulterio. Due artisti, uno di sana coscienza l'altro di liberi costumi, ma di eguale capacità artistica, sentiranno la traducibilità dell'episodio in maniera ben diversa: l'uno ne farà una idealizzazione in cui il contenuto suggestivo del fatto scompare sotto l'esaltazione formale, l'altro vi inserirà quegli elementi di suggestione erotica che — data la natura della suggestione — renderanno meno evidente lo splendore della forma estetica pura. E come nel caso della nascita di Cristo, l'opera dell'artista credente poteva assurgere a tali accenti di espressione artistica da rasentare quel limite in cui la contemplazione estetica diventa contemplazione quasi puramente intellettuale e in certo senso mistica (abbiamo detto che l'unità estetica è un riflesso dell'indicibile unità divina) cosí nel caso dell'adulterio, l'opera dell'artista moralmente corrotto potrà abbassarsi a quel livello in cui l'emozione estetica (che non è pura contemplazione, ma è anche commozione della sensibilità) rasenta l'emozione erotica.

Queste affermazioni non devono stupire: se l'arte è prodotto umano e come tale ha una parte di materialità e una di spiritualità, come può aversi un'opera che esalta piú la parte spirituale, cosí se ne può avere un'altra che esalta piú la parte materiale: opere d'arte ambedue, ma l'una superiore, l'altra inferiore (supposta, *sempre* ed *essenzialmente,* eguale unità estetica).

Il fatto che soggetti in sé bellissimi abbiano avuto realizzazioni estetiche di scarsissimo valore, e viceversa, è dipeso esclusivamente dal grado di unità estetica raggiunto nella traducibilità del soggetto « sentito » dall'artista. Infatti, in quest'unità consiste sostanzialmente ogni valore estetico. Ma supposto eguale raggiungimento di unità, è evidente che — ove esista un soggetto — la nobiltà del soggetto contribuisce alla nobiltà dell'opera d'arte stessa.

Queste considerazioni mi portano a fare un'altra osservazione. Come i cattolici (dico la massa dei cattolici, di coloro cioè che non hanno approfondito i principi dell'estetica cinematografica, ma nel film considerano il soggetto e non la piú o meno raggiunta unità estetica) sono facili a dichiarare artistico un film che narri con efficacia qualche tema caro alla loro sensibilità, cosí i non cattolici (e anche qui intendo la massa di coloro che pur battezzati sono lontani dalla teoria e dalla pratica della propria fede) tendono a dichiarare artistico un film che con particolare efficacia susciti emozioni da essi molto ricercate. E gli uni e gli altri tendono a sopravvalutare quegli accenni di effettivo valore artistico che si trovano negli episodi loro graditi.

L'estetica, invece, non è la morale. E i valori estetici non vanno ricercati nelle nobili o ignobili emozioni passionali, bensí nell'unità dell'opera d'arte che nello spettatore è causa di quella particolare emozione prettamente spirituale (per quanto attinta attraverso i sensi) che si ha quando è dato di contemplare lo splendore di quell'unità.

Arte e libertà

Affermata l'assoluta distinzione dell'arte dalla morale e visto come un fatto morale possa incidentalmente interessare l'artisticità dell'opera, viene spontaneo di chiedere se questa distinzione implica anche l'assoluta indipendenza, se cioè l'arte è anche libera.

La risposta va data per gradi, poiché posta in questi termini non offre possibilità di confronto. L'arte, infatti, considerata in se stessa non è né libera né inibita, poiché libero o inibito è solo l'uomo che fa o contempla l'opera d'arte. Inoltre l'uomo che fa l'arte può essere considerato come semplice realizzatore di fantasmi estetici o come uomo dotato di passioni che nella realizzazione di fantasmi estetici cerca soddisfazioni passionali buone o cattive, oppure come membro della società umana che pone nella società un'opera capace di suscitare reazioni buone o cattive. Analogamente l'uomo che contempla l'arte può essere considerato come esteta che nell'opera coglie solo lo splendore dell'unità della forma o come uomo dotato di passioni che oltre i valori estetici cerca soddisfazioni passionali buone o cattive.

Ma prima ancora è necessario intendersi sul termine « libertà ». Qui evidentemente si tratta di libertà morale, libertà cioè di agire in determinato modo perché nessuna legge morale impedisce di agire cosí o obbliga ad agire diversamente. Non si tratta infatti di quella prerogativa prettamente umana che sgorga dalla sua natura di essere dotato d'intelligenza, in forza della quale l'uomo può volere o non volere, volere una cosa piuttosto che un'altra, amare od odiare, in una parola può scegliere la direzione e la stessa produzione dei propri atti. Poiché quest'ultimo tipo di libertà rimane anche quando una legge mi obbliga a compiere od omettere un'azione, perché io di fatto sono sempre in grado di violare la legge; e rimane anche quando una coazione fisica mi obbliga a fare un atto esterno che io ripudio, perché la mia volontà può sempre — almeno internamente — opporvisi (e in ciò sta la grandezza di molti martiri moderni che coartati con mezzi psicologici e stupefacenti a dire o scrivere cose contrarie alle proprie convinzioni, conservano sempre l'adesione della loro volontà alla propria fede, cosicché non essi sono causa del rpoprio operare, bensí i seviziatori che in tal modo si precludono il trionfo sull'avversario, riuscendo a dominarne solo il corpo).

Libertà morale, dunque, cioè libertà di agire entro i limiti della legge morale. Se io oltrepasso questi limiti, faccio male: faccio una azione contro la natura se la legge è naturale, contro Dio e la Chiesa se la legge è divina o ecclesiastica, contro lo Stato se la legge è civile.

Solo in questo senso (prescindendo dalle leggi civili) parliamo qui di libertà. Chiediamo cioè: l'arte ha sopra di sé delle leggi morali? E poiché l'arte, come tale, non è soggetta ad altre leggi che a quelle estetiche, chiediamo: l'artista nella creazione della sua opera può pre-

scindere dalla legge morale? e il contemplatore può vedere qualsiasi opera d'arte senza preoccuparsi delle leggi morali?

La risposta diventa semplice qualora si ricorra a un principio basilare: l'uomo — tutto l'uomo, composto di corpo, di sensi, di intelligenza e di volontà — per il fatto di non essersi fatto da sé, ma di essere stato messo al mondo dal Creatore (direttamente per quanto riguarda l'anima, mediante altri uomini per quanto riguarda il corpo) è sottoposto a quelle leggi che questo Creatore ha immesso nella natura umana o le ha imposto successivamente.

Questo genuino concetto di libertà oggi non è piú inteso da molti per i quali « La liberté — come scrive Pierre Charles — a toujours une saveur d'usurpation sacrilège puisqu' elle est une façon d'arranger à notre guise un ordre qui ne nous appartient pas. Elle est une intrusion dans le privilège divin ». Tuttavia non bastano le idee personali di alcuni che amano « une saveur d'usurpation sacrilège » per distruggere la realtà di un ordine scolpito nella stessa natura delle cose e degli uomini.

Anche l'artista perciò, che è artista proprio perché uomo, è soggetto alla legge morale. Ma vi è soggetto quando la sua azione artistica (non come artistica, ma come umana) tocca il campo della morale.

Consideriamo anzitutto l'artista come individuo e non come membro della società. La distinzione tra soggetto e fantasma estetico vale ancora. Quando l'artista « sente » il soggetto — sia pure immorale in sé — come traducibile in una materia, e questo suo « sentire » è un puro fenomeno estetico e nessuna intenzione o sensazione immorale lo spinge a tradurlo sulla realtà, o s'insinua durante il lavoro di realizzazione, l'artista agisce esclusivamente in campo estetico e la sua azione non interessa la morale. Ma se l'artista prende per cosí dire a pretesto la creazione artistica per compiere un atto di volontà (desiderio, passione, odio, ecc.) contrario alla legge morale, in questo momento la sua azione estetica sconfina nel campo morale: l'artista, uomo, viola la legge morale: non è perciò libero di agire cosí.

Se poi consideriamo l'artista come membro della società umana — questo è proprio il caso degli uomini del cinema — è assai difficile poter disgiungere l'aspetto puramente estetico dall'aspetto umano e quindi morale dell'azione artistica. Il film — che nel regista forse è stato sentito solo come unità estetica di soggetto, luci e suoni — in realtà sarà proiettato dinnanzi a milioni di uomini dei quali solo pochi sapranno cogliere esclusivamente l'aspetto estetico, i quali invece di quella visione avranno insegnamenti e spinte verso il male. L'artista perciò non è piú libero: se egli vuole la sua soddisfazione estetica si faccia il film per sé, se lo guardi da solo o con quegli amici che sa lo contempleranno con soli occhi d'esteta, la legge morale non glielo impedisce; ma egli non può per una sua soddisfazione estetica mettere in pericolo milioni di coscienze.

So che piú d'uno sorriderà a queste affermazioni: la prassi odierna degli uomini di cinema è ben diversa. Ciò però non toglie che il principio resti inviolato e che chi agisce diversamente faccia male e si esponga alla sanzione.

L'identico principio vale per chi vede i film. La contemplazione estetica è analoga al momento creativo del fantasma estetico. Nello spettatore però s'aggiunge piú facilmente il pericolo che un film immorale osservato all'inizio con occhi estetici, specialmente se si tratta di immoralità sensuali, lentamente faccia emergere per lo spettatore quegli elementi sensibili che hanno insieme di estetico e di erotico per poi apparire solo nel suo vigore puramente sensuale. Anche se l'esperienza di milioni di persone ormai non convalidasse queste osservazioni, esse conserverebbero sempre il loro valore di principio. Donde deriva che il vedere un film immorale è cosa immorale, almeno per il pericolo nel quale ci si mette di acconsentire al male; a meno che in qualche caso ci siano ragioni di studio, di dovere o altro di tale gravità da poter paralizzare la gravità del pericolo (1).

A questo punto ci si potrebbe chiedere: quando un film deve dirsi immorale? Basta la semplice rappresentazione del male per rendere immorale la rappresentazione stessa? Questo problema sconfina alquanto dai limiti del presente lavoro e richiederebbe una trattazione approfondita. Tuttavia voglio accennarvi brevemente.

Certamente la *pura* rappresentazione del male, come del resto la *semplice* visione del male, per sé non è immorale. Bisogna infatti che la rappresentazione (o la visione) sia essa stessa male. E lo è quando il film rappresenta il male in modo da divenire esso stesso apologia o approvazione del male o incentivo al male. Ciò che allora è immorale nel film non è il fatto della rappresentazione del male, ma è il film stesso che si fa apologia, approvazione, esaltazione o causa del male.

Due tipi di immoralità quindi nel film: una immoralità, per cosí dire, incarnata nel film quando esso stesso è approvazione del male e quindi male intrinseco; e una immoralità che nasce dal rapporto tra film e spettatore in cui il film è causa o diretta occasione di un male che di fatto ha sede nell'anima dello spettatore. Nel primo caso l'immoralità del film è indipendente dal fatto che esso venga visto o meno, nel secondo caso essa è strettamente legata alla reazione immorale dello spettatore (2).

(1) Si noti che non ho detto che la gravità delle ragioni può permettere di compiere un'azione immorale o di esporsi al pericolo di cadere inevitabilmente nel male; bensí ove la gravità del pericolo non sia molto prossima, ci possono essere ragioni molto gravi che permettono di affrontare un pericolo che sia solo pericolo e non causa certa di male. Infatti è evidente che p. e. un chirurgo non può affrontare il pericolo di una operazione difficilissima per guarire un semplice raffreddore, ma la può fare per salvare una vita.

(2) L'accenno a questo problema è troppo sommario per essere esauriente e quindi soddisfacente. Tuttavia spero che sia tale da lasciar capire che i criteri di giudizio qui adottati sono ben diversi da quelli di certi « codici morali » (tipo codice Hays), in cui spesso si confondono le applicazioni con i principi e i

Arte e censura

Si tratta qui della censura di stato (1). Nessuno infatti ha mai avuto di opporsi alla censura cattolica, per quanto vi sia qualcuno che la metta alla stregua delle censure totalitarie o settarie, mostrando cosí di non aver capito quale differenza passi fra la religione ch'è un fatto divino universale e perenne e lo stato totalitario o la setta ch'è un fatto prettamente politico o ristretto, limitato dai confini della nazione e della setta e transitorio.

E' contro questa censura governativa ,che non so come la si possa chiamare « troppo invadente » in un'Italia odierna in cui circolano molti film stranieri che si riversano da noi perché respinti dalle rispettive censure; o « troppo sacristiale » mentre permette la circolazione di film di propaganda oltre cortina e impedisce la circolazione di film perché « presentano tendenziosamente aspetti della vita russa », non tenendo conto che in Italia coloro che potrebbero offendersi di ciò sono relativamente pochi, mentre sono molti quelli che desidererebbero maggiore serietà morale) che si affilano gli strali di articolisti e di riviste che però non esitano a osannare p. e., alla censura di stato sovietica come al prototipo della salvaguardia dell'arte.

Il principio su cui si basa la censura di stato è molto semplice e comunemente ammesso: lo stato ha il dovere di salvaguardare la moralità pubblica.

Principio verissimo, ma che può avere varie interpretazioni. Gli stati totalitari dichiarano moralità pubblica tutto ciò che serve al rafforzamento politico dello stato. Per costoro il fine dell'uomo è la grandezza dello stato e immorale è tutto ciò che a questa grandezza (che spesso si riduce a potenza e benessere personale dei governanti) si oppone. Questa interpretazione evidentemente è contro la natura delle cose, e non mette conto di dimostrarne l'inconsistenza.

Resta a vedere quale estensione possa avere il principio nella esatta accezione del significato di « moralità pubblica » (cioè pubblico rispetto della legge morale).

Anzitutto si potrebbe esporre il principio in questi termini: lo stato deve provvedere a una sana educazione morale dei cittadini, secondo le norme della legge naturale e divina, in vista non di uno scopo politico, ma di un benessere sociale. Interpretazione questa giustissima e che risponde appieno ai fini dello stato; ma in questa sede voglio attenermi alla interpretazione piú liberale possibile, per dimostrare con maggior efficacia l'inconsistenza delle proteste che, appunto in

peccati con i centimetri di stoffa. La morale cattolica invece è meno casuistica, ma piú obbiettiva; piú radicale anche — se si vuole — ma piú comprensiva.

(1) Come facilmente si potrà capire nel corso di questa breve trattazione, io esamino la questione da un punto di vista di principio: non alludo a film particolari, ancor meno intendo giustificare o rilevare errori nei quali la censura italiana possa essere incorsa.

nome della libertà, si fanno alla censura di stato quando si interessa di film immorali.

E affermo che lo stato ha il dovere di tutelare la libertà morale dei cittadini, deve cioè creare un tale ordine pubblico ché il cittadino non sia *costretto* ad agire contro coscienza. Si noti che non dico « non possa, se vuole, agire contro coscienza », ma dico « non sia costretto, se non vuole » e da fattori esterni e pubblici.

Posizione evidentemente la piú liberale possibile, oltre la quale non ci sarebbe piú ordine pubblico e libertà, ma anarchia e trionfo della violenza.

L'azione del cittadino ha due aspetti: uno soggettivo e uno oggettivo. Soggettivamente, l'azione del cittadino ricade sul cittadino stesso: se egli ammazza, fa peccato e si rovina la fama. Oggettivamente, l'azione ricade sulla vittima: l'assassino ha violato il diritto alla vita del suo prossimo. Lo stato deve impedire non che il cittadino commetta peccato e si guasti da sé la sua fama, ma che egli violi i diritti altrui.

Insomma lo stato deve provvedere con ogni mezzo affinché tutti i diritti dei cittadini vengano salvaguardati. Stato poliziotto: stato il piú liberale, appunto.

Il cittadino ha dei diritti di ordine fisico (beni, salute, incolumità), di ordine morale (fama, buon nome) e ha anche diritti di ordine spirituale: ha cioè diritto di tendere allo scopo della sua vita (la vita ultraterrena) per raggiungere la quale egli deve osservare le leggi morali: ha quindi diritto di non essere costretto a violare queste leggi.

Supposto perciò che vi siano film che *costringano* di fatto lo spettatore generico a compiere un atto — sia pure di sola volontà — immorale, lo stato deve intervenire a togliere dalla circolazione quei film.

Il ragionamento è logico e credo che nessuno voglia opporvisi. Le obbiezioni invece possono sorgere quando si tratta di ammettere che un film (almeno qualcuno) costringa veramente lo spettatore, il cittadino al male. Infatti, si può obbiettare che — anche supposto esistano film talmente cattivi (e ne esistono realmente) da indurre lo spettatore a compiere atti contrari alla morale — il cittadino non è obbligato ad assistervi, anzi sceglie spontaneamente non solo l'andare al cinema invece che al bar, ma anche l'entrare in un cinema piuttosto che in un altro.

A questa obbiezione rispondo con dati di fatto. Oggi, l'andare al cinema è diventato un divertimento e un passatempo di dominio pubblico, come l'andare a passeggio nei giardini pubblici, l'assistere a una partita, il fare una gita in barca. E come lo stato è obbligato a tutelare che dietro le piante dei giardini non si nascondano i borsaioli, che l'accesso e il deflusso dagli stadi non provochi vittime, che le tribune siano solide e diano garanzia di non crollare, che le barche non si avventurino dove vi sono gorghi; cosí deve tutelare che nei cinema pubblici i cittadini non siano costretti al vizio. Non basta dire: se non vuol vedere film immorali, faccia a meno di andare al cinema, perché altrimenti si dovrebbe dire: se non vuol morire schiacciato, faccia a

meno di andare a veder la partita, o se non vuol essere borseggiato faccia a meno di uscir di casa.

Parlo di costrizione e di cinema pubblici: due precisazioni sulle quali intendo insistere. Mi riferisco cioè a una ben determinata categoria di film ed escludo i luoghi di ritrovo ambigui.

Oggi in Italia non si può parlare di cinematografo, come si parla di sale da ballo o di locali notturni dove si sa che sorta di divertimenti si trova; e nemmeno come si parla in America, dove dal nome stesso della sala viene indicato se vi si facciano spettacoli corretti o licenziosi. Nelle nostre sale, « Riso amaro » viene proiettato dopo « Giovanna D'Arco » e « Gilda » dopo « Le chiavi del Paradiso » o « Monsieur Vincent ».

Lo stato quindi deve impedire che si proietti nelle pubbliche sale, quella determinata categoria di film.

Né basta la semplice segnalazione. Come infatti lo stato non s'accontenta che l'amministrazione delle ferrovie esponga il divieto di viaggiare sui respingenti dei treni o che le aziende edili interdicano il transito in zone pericolose, ma condanna coloro che permettono o non si curano delle inadempienze; cosí deve impedire di fatto che film pericolosi alla moralità pubblica vengano proiettati.

Che se un cittadino è disposto a cascare sotto il treno o a farsi schiacciare da un carico di pietre eluda la vigilanza a suo rischio e pericolo: nel nostro caso vada a cercare soddisfazione nei locali ristretti dove si tollera dallo stato la proiezioni di qualsiasi bruttura. Il poter fare il male — anche a se stessi — non è un diritto: è la violazione di un diritto .

S'aggiunga un altro motivo. Il cittadino ha diritto di andare al cinema quando vuole, poiché oggi il cinema è il divertimento piú popolare e piú comune. Lo stato deve difendere e tutelare questo diritto. Se un giorno nell'unico cinema del paese o del rione si dà un film immorale, il cittadino dovrebbe rinunciare a questo suo diritto, perché lo stato non ha provvisto a tutelarlo. Né si dica che il cittadino cui preme la propria integrità morale deve saper fare dei sacrifici. Il fare o non fare dei sacrifici è questione personale del cittadino, non dello stato il quale deve tutelare i diritti del cittadino indipendentemente dalla sua intenzione di rinunciarvi o meno.

Il ragionamento è costruito su semplici basi naturali, senza ricorrere alla religione positiva della quale — per proposito — non ci siamo interessati in questo studio, volendo dimostrare come certe norme di vita individuale e sociale sgorghino spontaneamente dalla considerazione della stessa natura umana e siano ben lontane dall'aver quell'odore di sagrestia che a tutti i costi si vuole loro appiccicare.

E allora — ci si chiederà — dove vanno i diritti dell'arte? Dopo quanto s'è detto prima, la risposta è facile. L'arte è un aspetto della natura umana: i suoi diritti sono concatenati con i diritti della natura umana. E quando si trovano in conflitto diritti di vari aspetti di

questa natura, i diritti superiori annullano gli inferiori. Il diritto di raggiungere lo scopo eterno della propria esistenza (come del resto anche il semplice diritto alla vita materiale) è superiore a quello di provare una o piú emozioni estetiche, le quali interessano aspetti incidentali — e comunque non vincolati a determinate opere d'arte — della vita umana (1).

Tuttavia, trattandosi di censura di stato considerata in una impostazione liberale, si può ammettere che lo stato tolleri ristretti gruppi di persone (p. e., i Cine Clubs) presso cui film di notevole valore artistico, ma immorali, possano venir proiettati, salvo prendere tutte le precauzioni affinché gli incapaci di responsabilità e i minorenni non vi possano assistere.

Ma a ben considerare la storia dell'arte e la natura delle cose, viene spontanea un'osservazione. L'arte — vera arte — immorale è fiorita, sí, ma, vorrei dire, come eccezione; per lo meno in proporzione immensamente inferiore all'arte non immorale. Comunque si è sempre trattato di opere sporadiche, già immesse in un periodo artistico chiaramente definito e non mai di opere che abbiano segnato (in forza di questa loro particolare « traduzione » della realtà) una tappa nella storia. Che se nella storia del cinema, qualcuno volesse fare nomi, s'accorgerà facilmente che la parte veramente immorale di quei film era la parte esteticamente meno nuova, per non dire meno viva e piú caduca.

E si capisce: se l'arte è una prerogativa dell'uomo in quanto uomo e se l'uomo è una sostanziale unità di anima e di corpo, pur nella molteplicità delle sue facoltà e delle sue manifestazioni, è chiaro che essa si sviluppi piú facilmente nell'armonico procedere delle facoltà umane secondo i canoni delle loro leggi eterne e non nella disarmonia di rapporti infranti e di leggi violentate. E le eccezioni stesse — ben approfondite — si rivelano efficaci conferme della regola.

Nazareno Taddei S. J.

(1) In base a tutto quanto s'è detto, si può constatare che la posizione di G. Luigi Rondi nei riguardi della « Manon » premiata a Venezia, non era poi tanto ingenua o scandalosa, anzi si capisce l'unilateralità della presa di posizione degli avversari. Se un torto si può attribuire al Rondi (torto che i suoi oppositori si sono ben guardati dal rilevare) è quello di confondere « i diritti dell'arte » con quelli di una Giuria internazionale di proporre un film, assolutamente censurabile in sede morale e passibile di discussione in sede estetica, all'ammirazione universale. E questo non nel senso attribuito dal Castello (l.c.) all'editoralistia della *Rivista del Cinematografo* e nemmeno nel senso voluto dall'editorialista stesso (*R.d.C.* 1949, n. 10, p. 10), ma nel senso che una giuria fatta di « uomini », prima di proporre a modello un film deve ben accertarsi della sua reale consistenza estetica. Che se a parità o non notevole disparità di valore estetico (tanto piú poi in caso dubbio), un film è tanto censurabile in sede morale, cioé umana, e l'altro non lo è, la Giuria non ha il diritto di scegliere il primo e respingere il secondo, poiché il mondo non è fatto di marxisti o di liberali o di cattolici o di crociani, ma è fatto di « uomini » che vivono in un ordine di realtà ben determinata.

A proposito di alcuni film sovietici del periodo 1934-1938

Si afferma da alcuni settori della critica cinematografica che i film sovietici del periodo sonoro segnano una involuzione artistica e tecnica nei confronti dei film dell'epoca muta; che i film sonori sovietici non sono belli formalmente come quelli muti. Alcuni critici affermano, in altri termini, che i film sovietici sonori siano scadenti, deficitari dal punto di vista della struttura (quella che generalmente vien chiamata forma), che nei loro molteplici aspetti « formali » — montaggio, illuminazione, ritmo, recitazione, fotografia — essi rappresentano un sensibile passo indietro rispetto ai classici del muto (ove, per classici del muto, molto spesso s'intendono unicamente quei tre o quattro grandi film di Eisenstein, di Pudovkin — uno al massimo di Dovzgenko — prescindendo da altre opere rappresentative della cinematografia muta sovietica).

La tesi sostenuta da questi critici è la seguente: nei film sonori sovietici, al nuovo contenuto non corrisponde una nuova forma, mentre vi corrispondeva ai tempi di Eisenstein, di Pudovkin, ai tempi del *Potemkin* e della *Madre*. A noi pare inesatta una tale constatazione, sopratutto se si tiene conto, come tener conto bisogna, di una considerazione di ordine, appunto, contenutistico che balza subito in primo piano: vale a dire che *anche* il contenuto è cambiato, dai tempi della *Madre* a quelli del massimo sviluppo del sonoro; e che pertanto un voler portare innanzi, intatta e immodificata, la forma del periodo muto, e applicarla a questo *nuovo* contenuto — nuovo non soltanto rispetto ai contenuti delle cinematografie, occidentali ma altresí rispetto a quelli della stessa epoca muta sovietica — sarebbe atto, da parte dei cineasti sovietici, gratuito, assurdo e quindi anche formalmente anacronistico. In che senso, e secondo quali direttrici è cambiato il contenuto dei film sovietici, dal grande periodo muto al periodo del « realismo socialista »? E' presto detto. In una parte dei film del realismo socialista, a episodi, a vicende della lotta contro lo zarismo, della lotta clandestina e della rivoluzione, s'è andato sostituendo il tema della ricostruzione, della edificazione del socialismo. Alla lotta dell'uomo che, nella lotta stessa, si va rinnovando, la lotta dell'uomo nuovo. In un'altra parte delle opere realizzate in questo periodo, rimane il tema della Rivoluzione, rimangono gli episodi della lotta contro lo zarismo. Ma anche in questi film, lo spirito, la visuale, quindi il *contenuto* sono radicalmente mutati. Alla interpretazione entusiastica, spontanea, impetuosa degli avvenimenti rivoluzionari (*Corazzata Potemkin, La fine di S.*

Pietroburgo, Ottobre) succede ora una interpretazione approfondita, piú pacata e contemplata, storicamente piú rigorosa e psicologicamente piú meditata (*Ciapaiev, Noi di Krostadt*).

In entrambi i casi « una nuova attualità è nata e ha creato nuove emozioni, nuovi sentimenti, una nuova etica, nuove relazioni tra la gente, nuove leggi sociali che reggono la psicologia del popolo, una nuova logica, una nuova ideologia ». Questo per quanto concerne il nuovo contenuto. Quanto alla struttura, alla forma: « Con una semplice trasposizione dei vecchi stili letterari, non combinerete nulla di buono. I vecchi principi richiedono una nuova interpretazione, un nuovo avvicinamento, e talvolta la loro sostituzione con nuovi principi ». Perché cristallizzarsi attorno a una forma acquisita, che pure abbia dato risultati di eccezionale valore e portata, quando il realismo socialista presuppone forme e strutture molteplici? « Il realismo socialista non si riduce a una creazione artistica dello stile. Lo stile è un fenomeno secondario, un momento particolare del realismo socialista. Nel realismo socialista considerato in quanto metodo, sono ammesse per principio una quantità infinita di stili, di idiomi, di forme, di modi » (1).

Ma prima di addentrarci in una discussione particolareggiata del cinema di questo periodo, facciamo un passo indietro; vediamo come dai classici del muto, dai film a cui, secondo taluni storici, si riduce la gloria e il valore del cinema sovietico, si sia giunti alla concretizzazione del nuovo contenuto attraverso le opere del realismo socialista.

Il successo del primo piano quinquennale e la vittoria dell'economia socialista, modificando le strutture della società, portarono inevitabilmente a una trasformazione parallela della mentalità, dei gusti, delle esigenze della gente. Al tempo stesso, la vittoria dell'economia socialista e il progressivo allontanamento delle difficoltà materiali del popolo sovietico, dell'indigenza e dell'analfabetismo, si risolvono in una sempre piú larga culturalizzazione delle masse, conducono alla constatazione di esigenze accresciute da parte degli spettatori. Nel cinema, questo si traduce col mettere in primo piano l'uomo e coll'approfondire lo studio delle sue relazioni coll'ambiente, collo sviluppo della società, colla storia e con il suo processo d'evoluzione e di trasformazione. Questo approfondimento, questa diversa impostazione e centrazione del contenuto, non potevano essere fatti con lo stile e con gli accorgimenti strutturali e di linguaggio acquisiti dai film muti: montaggio di pezzi brevi, inquadrature violentemente deformate, illuminazione fortemente chiaroscurale, recitazione eccessivamente stilizzata ecc. Si trattava quindi di trovare nuove forme di struttura (montaggio, composizione dell'inquadratura, illuminazione, recitazione ecc.), di trovare un nuovo linguaggio, dato anche che gli ultimi muti erano stati

(1) Dal rapporto tenuto da P. Judin, membro del Comitato Centrale del Partito comunista (b) dell'URSS, al I Congresso Pan-unionista degli scrittori sovietici, nel 1934. Judin qui parla di stili « letterari »; ma è evidente che un analogo ragionamento si può estendere alle altre forme d'arte, quindi anche al cinema.

dei fallimenti rispetto ai film del '25 (si veda, a questo proposito, la mediocre e deficitaria riuscita di *Un caso semplice* di Pudovkin, realizzato nel 1931). Questo per chi non conosce il processo di sviluppo del cinema sovietico e le varie tappe che esso ha percorso. Difatti, dal 1930 al 1934 c'è un periodo di ricerche e di esperimenti in cui i registi cercano appunto il modo nuovo per esprimere questi contenuti nuovi e per soddisfare le nuove esigenze del pubblico. I film di questo periodo preparano la scuola del realismo socialista e dei nuovi classici, cosí come i film dal '20 al '24 avevano preparato la nascita del *Potemkin,* della *Madre,* dei capolavori di Dovzgenko.

Tra i film di questo periodo di transizione — e di preparazione — sono importanti *Sola* (1931) di G. Kosinzev e L. Trauberg, *La terra ha sete* (1931) di Juli Raisman, *Il cammino verso la vita* (1931) di Nikolai Ekk, *Venevere* (1931) di Serghei Yutkevic, *Ivan* (1932) di A. Dovzgenko, *Contropiano* (1932) di F. Ermler e S. Yutkevic, *Il grande consolatore* (1933) di L. Kulesciof, *La guida della morte* (1933) di I. Pyriev, *Giuda Golovliov* (1933) di A. Ivanovskij, *Notte di Pietroburgo* (1934) di G. Roscial e V. Stroeva (conosciuto in Italia sotto il titolo di *Notti bianche di S. Pietroburgo*), *Uragano* (1934) di I. Petrov, *Garmon* (1934) di I. Savcenko, *Tre canti a Lenin* (1934) di D. Vertov. Questi film trattano temi nuovi rispetto a quelli dei film precedenti. *Sola* espone il problema della culturalizzazione dell'estremo oriente siberiano; *La terra ha sete* la trasformazione delle campagne; *Il cammino verso la vita* la rieducazione dei *besprizorni; Ivan* la trasformazione psicologica di un contadino a operaio; *Contropiano* una analoga trasformazione psicologica di un operaio arretrato in operaio d'avanguardia; *Il grande consolatore* è una polemica contro l'arte per l'arte; *Notte di Pietroburgo* un dramma sulle condizioni degli artisti popolari nell'800; *Uragano* e *Giuda Golovliov* sono tratti da opere importanti della letteratura russa, e corrispondono al desiderio del pubblico di una sempre piú profonda conoscenza della cultura nazionale russa; *Okraina* (*Sobborghi*) è un film sull'epoca della guerra imperialista e della Rivoluzione, ed è tipico vederne la differenza rispetto ai film muti di analogo soggetto. In *Okraina,* di B. Barnet, l'analisi dell'ambiente, della concreta situazione storica e della psicologia dei personaggi, che nei film muti si trova appena accennata, è portata su un piano di grande rilievo e di effettiva giustificazione degli avvenimenti. *Okraina* è un film molto importante, perché prepara il terreno alle grandi opere successive imperniate su fatti e personaggi della rivoluzione e della lotta contro gli zar. Tutti questi film sfociano nella scuola del realismo socialista, ne sono la premessa necessaria e determinante. Le opere piú rappresentative di questo lungo e fondamentale periodo della cinematografia sovietica — un periodo che, attraverso talune modifiche sostanziali, tuttora si estende e sviluppa — sono: *Ciapaiev* (1934) dei fratelli Vassiliev, la *Trilogia di Massimo* (1934-1938) di G. Kosinzev e L. Trauberg, *Noi di Kronstadt* (1936) di E. Dzigan, *Il deputato del Baltico* (1937) di A. Zarki e J. Keifitz, *Membro del governo*

(1939) dei medesimi registi, *Pietro I* (1937) di V. Petrov, *Ultima mascherata* (1934), *Arsen* (1937) e *Il grande chiarore* (1938) di M. Ciaureli, *Aerograd* (1935) e *Shors* (1939) di A. Dovzgenko, *Pepo* (1938) e *Sankesur* (1938) di Bek Nazarov, *Ragazzi allegri* (1934), *Circo* (1936), e *Volga Volga* (1938) di G. Aleksandrov, *La tessera di Partito* (1936), *La fidanzata ricca* (1938) e *Trattoristi* (1939) di I. Pyriev, *I contadini* (1935) e *Il grande cittadino* (1938) di F. Ermler, *Gli aviatori* (1935) e *L'ultima notte* (1937) di J. Raisman, *I sette coraggiosi* (1936), *Komsomolsk* (1938) e *Il maestro* (1939) di S. Gerassimov, *L'uomo col fucile* (1938) di S. Yutkevic, *Biancheggia una vela solitaria* (1937) di V. Legoscin, *I tredici* (1937), *Lenin nell'ottobre* (1937) e *Lenin nel* 1918 (1939) di M. Romm, *La valle dorata* (1937) di N. Sciangheleja, *Aleksandr Nevskij* (1938) di S. M. Eisenstein, *Minin e Pozharskij* (1939), *Suvorov* (1941) di V. Pudovkin, *Senza dote* (1936) di A. Protazanov, *Storia musicale* (1940) di A. Ivanovskij, *Dursun* (1940) di I. Barkov, La*Trilogia di Gorki* (1938-1940) di M. Donskoi, *Timur e la sua banda* (1940) di A. Rasumnij, *La grande terra* (1939) di Lukov, *Bogdan Khmelnitskij* (1941) di I. Savcenko. Sarà quindi interessante esaminare alcuni di questi film, approfittando di una favorevole occasione che ci ha permesso assistere alla proiezione di un folto gruppo di film sonori sovietici (1).

Ciapaiev (2) è la sintesi di tutte le esperienze che nei primi anni

(1) L'Associazione Italiana per i Rapporti Culturali con l'U.R.S.S. ha organizzato, in Milano, dal 30 ottobre al 18 dicembre 1949, un « Festival del cinema sovietico », nel corso del quale sono stati proiettati al pubblico i seguenti film: *L'infanzia di Massimo Gorki,* di M. Donskoi, *Volga Volga,* di G. Aleksandrov, *Ciapaiev,* di G. e S. Vassiliev, *Il quartiere di Viborg,* di G. Kosinex e L. Trauberg, *Documentari sovietici* (*Celiuskin,* di J. Poselski; *Un giorno nel mondo nuovo,* di M. Slutski e R. Karmen; *La battaglia per la nostra Ucraina Sovietica,* di A. Dovzgenko; *L'istinto degli animali,* di B. Pavlov), *Biancheggia una vela solitaria,* di V. Lagoscin, *Circo,* di G. Aleksandrov, *Ivan il terribile,* di S. M. Eisenstein. In visione privata furono altresí presentati: *La giovinezza di Massimo* di G. Kosinzev e L. Trauberg e *Aleksandr Nevskij,* di S. M. Eisenstein il quale ultimo venne proibito dalla censura e sostituito con *Ivan il terribile*). Tutti i film, eccetto i documentari e *L'infanzia di Gorki,* vennero presentati nell'edizione originale russa, con traduzione al microfono dei dialoghi.

Il Festival, cui arrise un considerevole successo di stampa e di pubblico — una media di 1800 persone per proiezione — fu tenuto in una grande sala del centro (il cinema Dal Verme) ed effettuato ogni domenica mattina, per otto domeniche consecutive, al prezzo d'ingresso popolare di 100 lire. Nel corso delle ultime due mattinate (quella di *Circo* e di *Ivan il terribile*) gli organizzatori distribuirono delle schede-referendum, contenenti fra le altre, le seguenti domande: Quale film avete preferito? e: Ritenete opportuna una maggiore divulgazione di pellicole sovietiche nel nostro paese? Dalle risposte date alla prima domanda, risultò che la maggioranza del pubblico aveva preferito i film *Circo, Biancheggia una vela solitaria* e *Ciapaiev.* La maggioranza, poi, indipendentemente dal giudizio espresso sulla qualità dei film presentati, riteneva opportuna una piú assidua proiezione di film sovietici.

(2) *Ciapaiev - soggetto*: dall'omonimo romanzo di D. Furmanov; *sceneggiatura* e *regia*: S. e G. Vassiliev; *operatori*: A. Sigaiev e A. Xenofontov; *aiuto-operatore*: A. Bekker; *attori e personaggi*: B. Babochkin (Ciapaiev), B. Blinov (Furmanov), L. Kmit (Petka), V. Miasnikova (Anka), I. Pevzov (il colonnello Borozdin), B. Cirkov (il contadino); *produzione*: Lenfilm 1934.

del sonoro si andarono effettuando negli *studios* dell'Unione Sovietica. Di questo film, che generalmente è considerato il caposcuola, il classico del realismo socialista sovietico, ripeteremo solo alcuni concetti, tanto esso è conosciuto alla maggioranza dei cultori di cinema. Noteremo innanzitutto come, a quindici anni di distanza dalla sua realizzazione, *Ciapaiev* conservi oggi tutta la sua freschezza, tutta la sua forza, e le proponga con intatta efficacia e immediatezza allo spettatore. Da che cosa deriva la forza del film, se non dalla *popolarità* di Ciapaiev, eroe della guerra civile, e dalla sua aderenza, diremo piuttosto dal suo immedesimarsi, al modello di rivoluzionario che il popolo si è venuto formando? E la convinzione, l'attendibilità del film, non sono forse il risultato della straordinaria semplicità della trama da un lato, della precisione e dell'umanità della trasformazione psicologica di Ciapaiev dall'altro, che da rivoluzionario anarcoide e « spontaneo » diventa, per stadi successivi e chiaramente delineati, un rivoluzionario cosciente, preparato, e conscio delle proprie responsabilità? Torna in mente, a tal proposito e a illustrazione di entrambi questi aspetti, l'episodio citato da Pudovkin (1) circa l'influenza esercitata dal film dei Vassiliev sui combattenti della guerra civile di Spagna. Ciapaiev, per essi, era un eroe popolare, il modello attuale e reale a cui s'ispiravano. Ma al tempo stesso rappresentava la somma delle trasformazioni che essi stessi venivano subendo, modificando la propria struttura di combattenti da anarchici e disordinati a rivoluzionari coscienti.

Ciapaiev, per molti studiosi di cinema, è un buon film sopratutto in virtù di una o due scene « classiche » che, a loro avviso, maggiormente si avvicinano ai modelli di Eisenstein e di Pudovkin. La scena dell'attacco psicologico degli ufficiali controrivoluzionari, per esempio. Nel montaggio di questa scena, nel contrappunto audio-visivo che le sue inquadrature comportano, essi vedono come una continuazione degli schemi posti dai « grandi » del film muto sovietico in analoghe scene « classiche ».

Il valore di *Ciapaiev,* rispondiamo a questi critici, non risiede e non si risolve nel valore e nella potenza di una scena piuttosto che di un'altra. Esso va ricercato nel significato umano e attuale del film, nella sua struttura stilisticamente e tecnicamente omogenea, completa. Ma dappoiché di questa o quella scena si vuol parlare, diremo allora che non una ma dieci altre scene si possono indicare, magari meno « originali » nel montaggio e meno vicine alle concezioni teoriche del film muto, ma altrettanto valide e autentiche proprio sul piano della forma. La lezione di strategia che Ciapaiev tiene al suo comandante di brigata, valendosi di alcune patate per illustrare la disposizione delle truppe durante il combattimento; il discorso di Ciapaiev agli abitanti del villaggio, dopo che un saccheggio effettuato dai suoi uomini è stato da lui aspramente condannato; e il commiato del commissario politico Furmanov da Ciapaiev,

(1) Episodio citato in: *Il cinema sovietico - notizia storica,* « Sequenze », 1949, n. 3.

sono per lo meno tre scene che vanno poste sullo stesso piano dell'attacco psicologico dei cadetti. Al montaggio breve e al ritmo concitato di quella scena si contràppongono un montaggio piú meditato e un ritmo aperto, largo delle scene citate; e non poteva non essere cosí, dato che all'azione, al movimento di cui è intessuto l'assalto degli ufficiali si sostituisce negli altri episodi un piú pacato ragionamento, una piú marcata indagine storica e psicologica.

La serietà con cui la storia e l'ambiente, nei loro reciproci rapporti con i personaggi, sono impostati in *Ciapaiev*: ecco un altro punto fa spicco nell'economia dei film, risultandone il tessuto connettivo e la ragion d'essere determinante. Tale impostazione deriva sopratutto dalla ricerca assidua, scientifica, che gli autori del film intrapresero nelle fasi iniziali della elaborazione della materia, del soggetto: « Mi misi a studiare i materiali con febbrile passione — ricorda il protagonista Boris Babochkin (1) — le lettere e i racconti dei compagni di Ciapaiev, le memorie inedite, i libri sulla guerra civile, e interminabili discussioni tra noi circa il nostro futuro film, mi immersero nell'atmosfera rude, eroica, impetuosa e movimentata della guerra civile nell'anno 1919. Mi rivedevo quale ero in quell'epoca illustre: un giovane Komosomol sedicenne, convocato per un periodo d'istruzione di due settimane. Ricordo i personaggi che m'attorniavano: il mio caposquadra, Lavrentiev, col berretto d'astrakan gli stivali che in quell'epoca potevano passare per lussuosi, il colletto sbottonato: il miglior ballerino della compagnia... Non era il ritratto di Petka? E il vecchio operaio Molaiev, alla cui destra stavano, piú alti di lui, i suoi due figli. Calmi, riflessivi, seri, tutt'e tre capivano l'importanza delle imminenti battaglie. Mi ripassarono dinnanzi agli occhi durante le riprese del film, quando l'attore Blinov (Furmanov) parlava dei nostri operai tessili volontari... Tutti questi ricordi nacquero in me allorché, quindici anni piú tardi, mi toccò di interpretare il personaggio dell'eroe di quelle grandi giornate, Ciapaiev. Parlando dei materiali di cui mi sono servito per creare il mio Ciapaiev, posso tralasciar di dire che questi ricordi furono per me assai utili? Il tempo trascorso mi aveva dato la possibilità di capire il valore di quegli uomini che avevo conosciuto durante la rivoluzione... La mia vita al campo militare dove giravamo gli esterni, mescolò ai vecchi ricordi dell'esercito rosso del 1919, nuove impressioni sull'esercito rosso attuale... Vidi come la gente cambiava. Che differenza, rispetto all'esercito del 1919, e tuttavia quanta rassomiglianza! La differenza era evidente nei particolari: nella divisa, nel comportamento, nei rapporti fra soldati rossi e capi, tra soldati e soldati, nella organizzazione, nella disciplina. E la rassomiglianza, mi chiederete? Era nell'essenziale: nell'intera disposizione al combattimento, subito e dovunque. Il nostro soggiorno al campo, l'amicizia di cui ci circondavano soldati e comandanti, le mie osservazioni sulla vita dell'esercito rosso arricchirono i

(1) B. Babochkin: *Come ho lavorato nel film « Ciapaiev »*, nella raccolta « Le cinéma en U.R.S.S. », V.O.K.S., Moscou 1936.

miei studi di un nuovo tema; mi venne una nuova idea, un nuovo scopo: mostrare, in *Ciapaiev,* l'origine di questa tradizione rivoluzionaria vivace che, accanto alla tecnica perfezionata, costituisce la forza del nostro esercito. Avrei voluto che questo parallelo sorgesse negli spettatori del nostro film, che essi comprendessero quante nuove conoscenze sono state acquisite in questi anni dal nostro esercito, senza perdere o dimenticare nulla di quel che aveva di ottimo nel passato... Considerata esteriormente, la materia di *Ciapaiev* può sembrare insignificante. La trama non è complessa e può riassumersi in poche parole: arriva da Ciapaiev un commissario, prima Ciapaiev non lo ha in simpatia, poi gli si affeziona; il commissario parte e poco dopo Ciapaiev muore. Che cosa determina il senso profondo del personaggio Ciapaiev? L'influenza esercitata dal nostro Partito, tramite la persona di Furmanov, sulla spontaneità di questi partigiani: è il tema del personaggio, ciò che gli imprime movimento e dinamicità; tale è la sua azione dall'inizio alla fine. Volevo dimostrare questa influenza del partito con semplicità, rilievo e forza. Vi è una formula scenica che ci deriva dai metodi del Teatro dell'Arte: l'eroe non è recitato dall'attore stesso sulla scena, ma da tutto quel che lo attornia. Questa formula molto profonda mi ha aiutato a risolvere semplicemente, giustamente e con tatto il problema del personaggio Furmanov. Cosí il ruolo piú difficile acquista tutto il suo significato, la sua importanza; e la sua forza. Furmanov nel film non è un eroe di cemento armato; è un uomo convinto e modesto, la cui influenza è immensa ».

Ai tempi del *Potemkin,* un tale approfondimento storico e psicologico non sarebbe stato possibile; ma già ai tempi di *Ciapaiev* esso diviene una realtà viva e operante. « Il film è vero sia dal punto di vista storico che da quello artistico. In quest'opera tutto corrisponde alla realtà, e non vi si trova alcuna dissonanza col libro autobiografico di Furmanov su Ciapaiev. Si direbbe che il film dia, dell'eroe, un'immagine ancora piú completa, dato che i registi hanno avuto a loro disposizione materiali complementari. Hanno magnificamente ricreato l'epoca della guerra civile. Ciapaiev è rappresentato in modo talmente vivo, che molto spesso ci si dimentica d'essere dinanzi a uno schermo » può dire, qualche tempo piú tardi, la vedova del commissario politico di Ciapaiev, Anna Furmanova.

Potrà essere oggetto di discussione, in altra sede però, se sia maggiore, fra i popoli dell'URSS, la popolarità del protagonista di *Ciapaiev* ovvero quella di Massimo, eroe della Trilogia omonima di Grigori Kosinzev e Leonid Trauberg (1). Certo è che, sul piano dei rapporti umani

(1) *La giovinezza di Massimo - soggetto, sceneggiatura e regía*: G. Kosinzev e L. Trauberg; *primo operatore*: A. Moskvin; *operatore*: G. Filippov; *scenografo*: V. Vlassov; *musica*: D. Sciostakovic; *attori e personaggi*: B. Cirkov (Massimo), V. Kibardina (Natascia) S. Kanikov (Dioma), A. Kulakov (Andrei), M. M. Tarkhanov (Polivanov); *produzione*: Lenfilm 1935.

Il ritorno di Massimo - sogg. e scenegg.: G. Kosinzev, L. Slavin, L. Trauberg; *regía*: G. Kosinzev e L. Trauberg; *primo operatore*: A. Moskvin; *operatore*: G. Filippov; *scenografo*: V. Vlassov; *musica*: D. Sciostakovic; *attori e personaggi*: B. Cirkov (Massimo), V. Kibardina (Natascia), N. Giarov (Dimba), A. Srazhevskij

e sociologici come su quello dell'arte, il valore delle due opere è pressoché uguale: semmai, sono i tre film della *Trilogia di Massimo* (*La giovinezza di Massimo, Il ritorno di Massimo, Il quartiere di Viborg*), a conseguire accenti di una piú viva e complessa realtà. La *Trilogia* che certamente rappresenta l'opera piú vasta e poderosa della cinematografia sovietica, richiede un esame profondo e tutt'altro che sbrigativo; che abbia inizio, comunque, dallo studio della personalità assai marcata e singolare dei due registi. A soli quindici anni Kosinzev, unitamente a S. Yutkevic, fonda a Kiev il « Teatro dell'Arlecchino », un teatro di ricerca sperimentale che contiene *in nuce*, i sintomi della futura formazione intellettuale dei suoi animatori. Di questo teatro, Kosinzev e Yutkevic erano gli « animatori » nel senso davvero piú compiuto della parola: al tempo stesso, fungevano da registi, attori, decoratori, autori. Nel 1922, a Lenigrado, ai due giovani registi se ne unisce un terzo, giovane pure lui e di analoga formazione culturale: L. Trauberg, che insieme agli altri due crea il gruppo dei « Feks » e lancia il manifesto dell'« eccentrismo ». Il gruppo « Feks » e l'eccentrismo, che in campo teatrale si facevano promotori di un tipo nuovo di recitazione e di interpretazione del personaggio, di una recitazione «eccentrica» e di un teatro « eccentrico » vale a dire di una recitazione e di un teatro basati sull'abbandono immediato, aprioristico di ogni schema precedente, sull'adozione di un linguaggio registico e scenico bizzarro, originale a tutti i costi, nevrastenico, iperfomalistico, sfociarono ben presto nel cinematografo, che per le sue leggi, per i suoi mezzi espressivi e per il suo linguaggio assai meglio del teatro si prestava a un siffatto capovolgimento dei modi e dei linguaggi tradizionali. *Le avventure di Ottobrino* è la prima realizzazione cinematografica di Kosinzev e Trauberg: questo breve film — duecento metri in tutto — venne inserito come intermezzo cinematografico in una commedia satirica d'impostazione « eccentrica » messa in scena dai due registi: *Commercio estero sulla torre Eiffel* (1924). In essa — come pure nell'intermezzo — apparivano i principali statisti delle democrazie occidentali (Clemenceau, Wilson, Lloyd George) i quali invano tentavano di portare a termine mirabolanti truffe, ostacolati com'erano dall'astuzia e dagli strattagemmi di Ottobrino, un simpatico giovane pioniere sovietico. Dopo questa audace operetta iniziale, Kosinzev e Trauberg abbandonano gradatamente il teatro (facendovi solo dei saltuari ritorni) e realizzano una serie di film di vario impegno, tutti in maggiore o minore misura permeati delle teorie dell'eccentrismo. *Il mantello* (1926) è un adattamento non troppo riuscito di un'opera di Gogol; *Il Fratellino* (1928) è una commedia lirica abba-

(Jeroveev), A. Kusnetsov (Turaiev), A. Bondi (il menscevico), V. Vanin (Nicolai); *produz.*: Lenfilm 1937.

Il quartiere di Viborg - *soggetto, sceneggiatura* e *regia*: G. Kosinzev e L. Trauberg; *primo operatore*: A. Moskvin; *operatore*: G. Filippov; *scenografo*: V. Vlassov; *musica*: D. Sciostakovic; *attori e personaggi*: B. Cirkov (Massimo), V. Kibardina (Natascia), N. Uscvi (Ievdokia), N. Giarov (Dimba), A. Ciastiakov (Mizenko), A. Kusnetsov (Turaiev), M. Strauch (Lenin), M. Ghelovani (Stalin), L. Liubascevskij (Sverdlov); *produzione*: Lenfilm 1938.

stanza vivace, mentre *La nuova Babilonia* (1929), in cui anche Pudovkin recitò una breve parte, tenta di portare sullo schermo una efficace e drammatica ricostruzione della Commune di Parigi, senza peraltro riuscirvi completamente: appunto per aver i registi sacrificato la sincerità e l'umanesimo dell'opera ai modi espressivi dell'eccentrismo.

Sola (1931), che come si è visto tratta un problema dell'educazione e dell'istruzione popolare, è il primo film dei due registi a dire qualcosa di nuovo, di realmente e attualmente nuovo, nel duplice campo del contenuto e della forma. Per la prima volta, in questo film, che originariamente fu concepito muto ma a cui in seguito venne aggiunta una colonna sonóra, Kosinzev e Trauberg abbandonano la stilizzazione esteriore e superficiale dei loro film muti, e affrontano il problema di trattare un contenuto d'impegno sociale con una forma adatta. Se ciò riuscí ai due registi solo in parte, è dovuto al fatto che essi non seppero fondere lo stile realista delle scene che si svolgevano nelle steppe della Siberia con quello stilizzato — « eccentrico » in buona parte — dell'episodio leningradese — in cui la città appariva come una cosa astratta, vaga, in certo senso magica e affascinante.

Nel 1934, Kosinzev e Trauberg realizzano *La giovinezza di Massimo,* a cui fanno seguito, nel 1937, *Il ritorno di Massimo,* e nel 1938, *Quartiere di Viborg.*

La giovinezza di Massimo fu senza dubbio una grossa sorpresa, oltre che una grande riuscita: nel senso che, d'un colpo, i suoi autori seppero liberarsi di un intiero decennio d'esperienze formaliste e s'inserirono di prepotenza nella corrente del realismo socialista, acquistandone tutte le caratteristiche, carpendone lo spirito e il significato umano. Tutto il retaggio di struttura e di linguaggio che ai due registi era rimasto dopo dieci anni di « Feks », scomparve senza lasciar traccia di sé. Al montaggio di pezzi brevi, di inquadrature bizzarramente angolate, al ritmo nervoso ed eccentrico, Kosinzev e Trauberg seppero rimpiazzare, in *Giovinezza di Massimo* e nelle altre due parti della trilogia, uno stile narrativo ampio, nitido, perfettamente intonato alla complessità degli avvenimenti e dei personaggi, alla serietà e alla profondità della ricostruzione storica, alla molteplicità degli aspetti della vita quali essi appaiono nella « trilogia ». Il realismo del *Massimo* è il frutto di concezioni, di un'interpretazione della vita, che sono diametralmente opposte a quelle cui sottostavano tutte le precedenti opere dei due registi — ivi compresa *Sola.* D'altra parte, lo stile e la struttura dei tre film, unitamente al loro significato umano e ideologico, è talmente unitario, inscindibile, che non si può assolutamente parlare di una sola delle parti prescindendo dalle altre; per cui, anche se la proiezione del solo *Quartiere di Viborg* è stata pubblica (mentre della prima parte venne effettuata una proiezione privata), sarà necessario dare un quadro complessivo e unitario di quest'opera di Kosinzev e Trauberg, esponendone i concetti informatori e l'impostazione, per poi soffermarsi in un'analisi piú particolareggiata dell'ultima parte di essa — di quella cioè che è stata vista dal maggior numero di persone.

Ecco intanto la trama della « trilogia », data per esteso nel riguardi di *Viborg* e sunteggiata per le prime due parti.

La giovinezza di Massimo narra come Massimo, giovane operaio, lentamente si avvicini al movimento proletario, come in lui si risvegli la coscienza di classe, come egli partecipi alla lotta, conosca le prigioni zariste, il lavoro clandestino, la deportazione.

Il ritorno di Massimo si svolge nel periodo della rivoluzione (laddove il precedente aveva come teatro d'azione gli anni prerivoluzionari del 1904-1905): Massimo non è piú il cospiratore che deve lottare per riallacciare le fila del movimento operaio dopo una disfatta (quella, appunto, della rivoluzione democratico-borghese del 1905); ora egli è un esperto militante clandestino che organizza le masse, le conduce allo sciopero e alla lotta per l'abbattimento delle istituzioni zariste. Il film si chiude con la vittoria delle forze rivoluzionarie: Massimo, come decine di migliaia di altri combattenti, è uno degli artefici di questa vittoria.

Il quartiere di Viborg (noto anche come: *Massimo a Viborg*) tratta di Massimo nel periodo immediatamente susseguente alla Rivoluzione d'Ottobre. Ora Massimo è un esperto dirigente, e il partito sa di potergli affidare incarichi delicati: lo designa infatti al posto di commissario della Banca di Stato. Da principio Massimo è un po' turbato, ma tosto capisce che quello è il suo dovere e che con lo studio, la serietà e la buona volontà riuscirà a superare gli ostacoli che gli si presentano: tra questi, soprattutto l'ostilità dei vecchi impiegati, dei burocrati e degli antichi dirigenti della banca, i quali si rifiutano di collaborare con lui. Massimo rimane solo, ma non per molto. Egli ricorre al popolo, e con elementi nuovi, ancora incompleti ma pieni di entusiasmo e di serietà, si assume il compito di dirigere la banca.

Frattanto però i controrivoluzionari e gli anarchici ordiscono complotti, agiscono col terrorismo e la provocazione. Dopo aver tentato di eccitare le donne del quartiere di Viborg (quello di Massimo) contro il soviet locale — il tentativo fallisce grazie all'intervento di Natascia, la compagna di Massimo — due di essi, un anarchico e un controrivoluzionario (un ex-socialrivoluzionario) riescono a far presa su una povera donna, vedova e madre di due figli, la ubriacano e la inducono a organizzare un saccheggio in un deposito di vini. Sul luogo arrivano Massimo e i suoi compagni, sventano il saccheggio, arrestano la donna e i banditi (l'anarchico però riesce a fuggire). Si svolge ora il processo contro la donna e i suoi collaboratori. La sentenza è durissima per i colpevoli; ma la donna viene assolta, in quanto essa è stata corrotta e traviata dai controrivoluzionari; le vengono assegnate, anzi, un paio di stanze in una casa di ricchi. Gli occhi le si aprono, essa denunzia il provocatore anarchico che si nasconde fra il pubblico.

Nel frattempo Massimo, dopo aver sventato un altro complotto ideato da ufficiali controrivoluzionari, parte per il fronte, contro le bande bianche e contro i tedeschi, che tentano di conquistare Leningrado.

Abbiamo esposto con una certa ampiezza il soggetto del *Quartiere di Viborg* (il film di cui principalmente ci occuperemo), perché già da esso appare evidente l'impostazione tematica della trilogia, viene posta in luce la personalità, il carattere di Massimo. Un uomo nuovo: ecco il segno caratteristico, il marchio essenziale del personaggio. E degli uomini nuovi egli sintetizza tutti gli aspetti, tutta la complessità di vita e di psicologia. Il suo carattere, lungi dall'essere schematico o unilaterale, è la somma di tutte le esperienze e di tutte le concezioni dell'uomo nuovo: Massimo è un rivoluzionario cosciente, attivo, un membro militante del partito, ma nella sua posizione di responsabilità, di direzione, non dimentica neppure un istante la sua formazione spirituale, la sua provenienza sociologica. Egli è, per temperamento cordiale e allegro: ebbene, egli conserva tali cordialità ed allegria anche nei momenti di maggiore tensione, nei giorni in cui gli vengono affidati i piú gravosi e delicati incarichi. Egli è un ottimista, uno che non si lascia sopraffare da scoraggiamenti e da delusioni: egli sarà ottimista e fiducioso, ma coscientemente e concretamente fiducioso, perché sa di poter contare sull'appoggio di amici fedeli e capaci, anche quando gli affari della Banca di Stato assumono una piega preoccupante, anche quando burocrati ed impiegati si rifiutano di prestare la propria collaborazione nella ricostruzione dell'economia nazionale. Da giovane, egli canta le canzoni, ora nostalgiche ora impetuose, della sua terra, del suo popolo: non smetterà di cantarle quando è commissario della Banca di Stato. Ma quando la situazione lo richiede, egli sa anche essere duro, severo, intransigente: nella repressione dei moti controrivoluzionari, ad esempio, oppure nello sventare saccheggi e rivolte. Ma se in queste circostanze egli abbandona apparentemente la sua giovialità e la sua allegria, in realtà egli agisce proprio sotto l'influsso degli elementi essenziali del suo carattere: la sua severità, la sua inflessibilità, derivano dal desiderio di vivere un futuro scevro di preoccupazioni e di difficoltà, di costruire, per sé e per gli altri, una società migliore e piú felice. E del resto, a ogni suo moto di decisa e severa azione, succede immancabilmente uno stato d'animo riposante e gioviale. Cosí, quando con il suo intervento tempestivo egli è riuscito a sedare un tumulto di donne nell'ufficio del soviet di Viborg, subito egli sembra dimenticare che fino a pochi minuti prima egli era stato al centro di una situazione scabrosa, densa di incognite, e cordialmente, scherzosamente s'intrattiene con le donne del quartiere — le medesime che avevano tentato di occupare la sede — è pieno d'entusiasmo quando poco dopo è testimone del battesimo di un bambino, che i genitori avevano portato dal rappresentante dello Stato, del Soviet, per far battezzare.

Accanto a questa complessa eppur precisa delineazione del carattere, della personalità di Massimo, parallelamente ad essa, si sviluppa l'analisi dei rapporti reciproci del protagonista con l'ambiente, coi personaggi con cui viene a contatto, con la società circostante, con la concreta realtà storica. Come già in *Ciapaiev*, anche nella tri-

logia non v'è personaggio, non v'è situazione, per quanto di sfuggita questa o quello appaiano sullo schermo, che non abbia la sua piú rigorosa giustificazione, la sua funzione specifica e motivata nel quadro storico dei rapporti umani che il film traccia. Ogni volto che appare sullo schermo, ogni piú minuta azione che si venga svolgendo, sono un riferimento preciso a una realtà viva e attuale. Gli operai, i rivoluzionari clandestini, i prigionieri delle carceri dello zar, nella *Giovinezza*; i compagni di lotta, i soldati che tornano dal fronte e che partecipano alla rivoluzione vittoriosa, nel *Ritorno*; gli amici fedeli, i compagni di Massimo che si accingono al difficile lavoro di riorganizzare la banca, le migliaia di cittadini che assistono al processo di Ievdokia, nel *Viborg*: tutti s'inseriscono nell'ambiente, tutti si trovano immersi e localizzati di colpo nell'epoca storica, contribuiscono a creare un'immagine indimendicabile della società pre e post-rivoluzionaria. Lo stesso dicasi degli avversari, dei controrivoluzionari e degli ufficiali bianchi, degli impiegati della banca, fossilizzati nelle loro idee sorpassate, degli anarchici provocatori e individualisti.

Una siffatta complessità di temi organizzata attorno a un'idea centrale unica, a un personaggio solo, non poteva che non materializzarsi in una forma estremamente netta, efficace, organica. Procedendo a un'analisi piú propriamente strutturale, di linguaggio, balza in prmo piano l'identità ideale e pratica tra il contenuto dell'opera e la sua forma.

S'è già visto quale sia la concezione che i cineasti del periodo del realismo socialista hanno del ritmo, del montaggio: alla piú concreta analisi del momento storico, della tipologia dei personaggi, dell'umanesimo e della realtà degli ambienti, corrisponde un ritmo piú largo e solenne di quello dei film muti; al montaggio di pezzi brevi, alle angolazioni desuete, una maggiore ampiezza e durata delle inquadrature, una visuale piú realista e aderente, nella forma, allo spirito dell'opera. Nella *Trilogia di Massimo* questa nuova concezione di ritmo e di montaggio, che in *Ciapaiev* aveva trovato una piena applicazione, risulta ancora piú compenetrata della sostanza del tema, del suo contenuto. La sobrietà dei movimenti di macchina, dal suo canto, pone in maggior risalto la tempestività e la sicurezza dei tagli, permette ai registi di indagare con maggiore intensità nell'intimo delle cose e dei personaggi — un solo, stupendo movimento ci sovviene: il carrello che accompagna il camion su cui sono Massimo e i suoi compagni, e che si dirige a tutta velocità verso il deposito che i provocatori stanno saccheggiando. Quanto alla fotografia, si può notare come l'ampiezza e la solennità del ritmo, specie nella scena del processo e in quella del provocatore anarchico e del controrivoluzionario che tentano di circuire Ievdokia, siano sostenuti da una fotografia nitida, chiaroscurale, ma i cui contrasti illuministici rifuggono da una netta contrapposizione di bianchi e di neri, e ricorrano semmai a un alternarsi di tonalità nere e grigie. La scarsa frequenza dei toni bianchi, o meglio la preoccupazione di non usare il bianco in funzione di contrasto con

i toni neri, favorisce l'atmosfera realistica e scevra di virtuosismi formali in cui è inserito il film.

S'è detto prima dell'efficacia con cui sono individuati e precisati sociologicamente i personaggi, sia quelli principali che le figure di contorno. Kasinzev e Trauberg sono riusciti ad ottenere una completa attendibilità per i personaggi della « trilogia » (e del *Viborg,* in particolare) puntando anche su una recitazione e su una tipizzazione estremamente valide. Gli elementi di stilizzazione tipici dell'eccentrismo sono portati su un piano umano, realistico. Le figure straordinariamente singolari e nitide dell'anarchico del socialrivoluzionario, quelle di contorno della prostituta anarchica, dell'anarchico magro e asciutto, con la sigaretta in bocca, che capeggia il corteo antisovietico, si valgono di una tipizzazione stilizzata, originale, ma che in luogo di puntare su aspetti puramente esteriori, formalisti, approfondisce la psicologia dei personaggi stessi, ne scalfisce l'essenza e la provenienza sociale: la prostituta, per esempio, oppure il capocorteo con la sigaretta in bocca, appaiono per pochi istanti sullo schermo, e una volta sola. Eppure la loro presenza è altrettanto forte e incisiva quanto se essi occupassero intere scene del film.

Memorabile pure è la maschera di Ievdokia durante lo svolgimento del processo: il suo volto riassume in sé il dramma interiore del personaggio, la sua graduale evoluzione. In questo caso, il trucco, che viene qui impiegato per dare alla donna un aspetto tragico, di acuta sofferenza morale, non si limita a trasformare, a trasfigurare in funzione plastica il volto del personaggio: bensí assume una consistenza umana, trasforma nonché il volto, la configurazione interiore del personaggio.

Un ruolo di primo piano spetta alla musica, che è di Sciostakovic. Due sono i temi musicali su cui fa perno la colonna sonora del film (ancora ci riferiamo, in particolare, al *Quartiere di Viborg*): da un lato il tema che accompagna lo svolgimento della narrazione, ogniqualvolta in scena sono presenti gli anarchici o i controrivoluzionari. Questo motivo sarà familiare a chi abbia visto il *Dreigroschenoper* di Pabst e abbia in mente la musica di Wurt Weill. Infatti, Weill attinse, deformandola lievemente, a una canzone anarchica russa in voga nel primo decennio del secolo, che forma anche la colonna sonora del *Quartiere di Viborg.* Davvero, i registi non potevano scegliere un motivo piú indicato, e versi piú rappresentativi di uno stato d'animo, della mentalità anarchica: dicono infatti le parole della canzone che anarchici e controrivoluzionari intonano durante la sfilata, come nell'episodio della corruzione di Ievdokia, e durante i preparativi per la sommossa degli ufficiali (si noti che in quest'ultima occasione, il motivo musicale è tenuto su un ritmo piú veloce, piú marziale, a significare la maggiore decisione e organizzazione degli ufficiali rispetto agli anarchici):

Il pulcino arrostito
il pulcino lessato

il pulcino è uscito a passeggiare
lo hanno preso
lo hanno arrestato
e gli hanno chiesto il passaporto...

A questo tema, si contrappone il tema musicale dei bolscevichi, vale a dire il leitmotiv che ritorna nei momenti culminanti dell'azione, quelli controllati dai bolscevichi, da Massimo; tale motivo raggiunge la sua massima intensità quando Massimo accorre al saccheggio del deposito di vini (ma anche altri elementi della struttura del film raggiungono in questa scena il loro attimo di massima intensità: la fotografia, con le tonalità nettamente differenziate; il taglio delle immagini, che sul finire della scena si fa piú serrato, breve; l'impiego del carrello, che con il suo ampio movimento precede e prepara il ritmo piú concitato dell'ultima parte della scena). Viceversa, in altri momenti del film — come ad esempio nella scena del processo — lunghe pause di silenzio interrompono la colonna sonora, la musica; e solo sulle grida convulse, agitate, della folla riposa la emotività della scena (sul piano del contrappunto audio-visivo, s'intende).

Abbiamo visto in che modo, e con quanta efficacia, Kosinzev e Trauberg giungano al realismo (nelle opere successive, vi riusciranno in misura assai meno marcata) e si pongano sulla strada del realismo socialista. Sulla medesima strada si inserisce pure Grigori Aleksandrov, con i suoi film *Ragazzi allegri, Circo* (1) e *Volga Volga* (2).

Tutto il cinema di Aleksandrov compendia in sé l'esistenza, i problemi e le prospettive di sviluppo, i limiti della commedia cinematografica socialista, di cui a ragione egli è considerato il creatore. « Abbiamo dinnanzi a noi il problema della nuova commedia cinematografica », scrive lo stesso Aleksandrov. Ne risulta in primo luogo, che l'autore di *Ragazzi allegri,* di *Circo,* di *Volga Volga,* e piú tardi di *Chiaro cammino,* di *Quelli del Caspio,* di *Primavera,* è pienamente conscio dell'importanza, della « problematicità » della commedia di tipo nuovo nell'arte cinematografica di tipo nuovo (quale differenza cogli autori di film comici e satirici di altre cinematografie i quali, quando realizzano i loro film, e una volta realizzatili, non si preoccupano minimamente di stabilire se il filone che essi seguono rappresenti o meno un terreno di discussioni, di fertili dissertazioni, di approfon-

(1) *Circo - soggetto, sceneggiatura e regia*: G. Aleksandrov; *operatore*: B. A. Petrov; *scenografo*: G. A. Grivzov; *musica*: I. O. Dunaievskij; *attori e personaggi*: Liubov Orlova (Marion Dixson), E. K. Melnikova (Raechka), V. S. Volodin (il direttore del circo), S. Stoliarov (Martinov), P. Massalski (Kneischnitz, impresario della Dixon), A. M. Komissarov (Sciameikin, ingegnere dilettante), N. Otto (Charlie Chaplin), S. Mikhoels (l'interprete della ninna-nanna); *produzione*: Mosfilm 1936.

(2) *Volga Volga - soggetto, sceneggiatura e regia*: G. Aleksandrov; *operatore*: B. A. Petrov; *scenografi*: G. A. Grivzov e M. Koriakin; *musica*: I. O. Dunaievskij; *attori e personaggi*: Liubov Orlova (Dunia), I. Ilinskij (Bivalov), V. Volodin (il pilota), A. Tutsckin (il contabile Trubisckin), P. Olenev (l'acquaiolo); *produzione*: Mosfilm 1938.

dimento scientifico). Il problema della nuova commedia cinematografica dunque esiste; e in quale senso esso esista, lungo quali direttrici esso si sviluppi, da quale angolo di visuale storico e umano esso vada considerato, lo precisa ancora Aleksandrov: « Non dobbiamo dimenticare neppure un istante la grande influenza morale e politica che l'arte cinematografica esercita sulle masse. Ciò aumenta considerevolmente la responsabilità dei cineasti. Gli occhi del regista e dell'operatore devono essere particolarmente chiari e precisi, nel vedere i nuovi tipi di uomini della società socialista, la loro operosità, la loro natura. Il cinema educa il gusto di milioni di spettatori: questo bisogna prender in considerazione in particolar modo, allorché si creano commedie cinematografiche ». Aleksandrov pone dunque con estrema chiarezza il compito dei cineasti sovietici nel campo del film comico e satirico; e intravvede, della satira, anche la direzione di sviluppo: « Acute satire cinematografiche devono essere dirette contro quegli elementi della psicologia e della morale borghesi, che ancora si trovano tra i rappresentanti della nostra società » — e non, aveva specificato poco prima, contro i lavoratori: « se nelle nostre commedie si prendesse in giro un lavoratore di una qualsiasi professione, migliaia di persone di questa professione considererebbero il film come una offesa personale » (1). Una volta chiarita, pertanto, l'esistenza di un problema della commedia cinematografica di tipo nuovo, Aleksandrov indica quale strada questa commedia debba porsi per essere utile al popolo, per partecipare alla formazione materiale e spirituale dell'uomo nuovo.

La creazione dell'uomo nuovo: tutti i registi sovietici del realismo socialista gravitano attorno a questo tema, a questo proposito. Aleksandrov vi giunge in una maniera originale, personalissima, ma non per questo meno universale e accettabile. In Aleksandrov, il realismo che necessariamente accompagna, nel cinema, la formazione della nuova realtà, della nuova attualità socialista, viene portato sul piano della satira e di una benevola stilizzazione umoristica: a seconda che la visuale sia quella della parte negativa, retrograda, della società, ovvero quella dell'umanità positiva e nuova. In questo senso *Circo,* e soprattutto *Volga Volga,* sono opere estremamente indicative; anche se il primo dei due film talora percorra una via diversa da quella generalmente battuta dalla commedia cinematografica sovietica.

In *Circo,* la storia di Marie Dixon, attrice di circo americana costretta a fuggire dal suo paese perché madre di un fanciullo negro e a cercare asilo nell'Unione Sovietica, dove le si aprono nuovi orizzonti e le si prospetta la possibilità di una vita nuova, felice, accanto al suo bimbo di colore e a un artista sovietico che di lei s'innamora, viene tenuta su un piano sentimentale piú che satirico. « Noi parliamo di tragedia e di dramma, a proposito di questo film, perché nella

(1) G. Aleksandrov: *L'arte precisa* (*Tecnica dell'umorismo*), in « Kino », 1939, n. 24.

gaia e spiritosa commedia di G. V. Aleksandrov vi è molta vera drammaticità. Ai critici sarà un poco difficile stabilire se l'opera appartiene a questo o a quel genere », scrivono i critici e commediografi sovietici fratelli Tur (1). In effetti, le scene piú emotive ed efficaci del film, quella in cui piú chiara risulta l'idea che animava il regista, appaiono tralasciare, sia nella sostanza, nel tessuto connettivo, che nella forma, gli intendimenti cui negli altri film è solito ispirarsi Aleksandrov. E se, indubbiamente, *Circo* raggiunge sul piano dell'arte momenti di grande effetto, ciò, a nostro avviso, avviene *nonostante* tale impostazione parzialmente drammatica-sentimentale, e non *in virtú* di essa. D'altro canto, l'aver abbandonato l'impostazione caratteristica della commedia cinematografica, senza di pari passo abbandonarne lo spirito, la sottigliezza di contenuto, comporta un non perfetto parallelismo tra forma e contenuto: il che, in ultima analisi, rappresenta una lacuna nella struttura del film. Del resto, lo stesso Aleksandrov esprime questo concetto, quando parla di *Volga Volga*: « Per me sarebbe stato molto facile fare un film analogo a *Circo*. Si potrebbe dire che sarebbe stato meglio seguire la via di *Circo,* dato che questo film ha avuto presso il pubblico piú successo degli altri realizzati dal nostro « collettivo ». Io, invece, considero *Circo* un passo indietro rispetto alle premesse da cui dovrebbe nascere la commedia cinematografica sovietica e un passo indietro rispetto alle esigenze che pongo a me stesso. Con *Circo* mi ero allontanato da queste premesse, avevo svoltato sulla via che offriva meno ostacoli. Che cosa è piú facile: far ridere o destare compassione? Fare un film allegro, o tendere all'estremo opposto, al sentimentale e al commovente? ». Aleksandrov conclude constatando come per far piangere un uomo sia necessario spendere assai meno energia che per farlo ridere.

Volga Volga, al contrario, rappresenta un passo innanzi e corrisponde pienamente alla premessa da cui sorge la commedia cinematografica di tipo nuovo; con ogni probabilità, questo film è il capolavoro di Aleksandrov (e il solo *Incontro sull'Elba,* seppure su un piano alquanto diverso, può competere con esso). Poiché il film è praticamente sconosciuto in Italia, anche agli studiosi di cinema, pensiamo sia opportuno darne la trama per esteso. In una piccola città non distante da Mosca vivono la portalettere Dunia Petrova, il contabile Trubisckin, e Bivalov, direttore di una fabbrica di chitarre, di « balalaike ». Quest'ultimo, ambizioso burocrate, immagina di meritare un posto piú elevato, sogna la gloria e la vita nella capitale. Dunia e Trubisckin, invece, sono contenti del loro lavoro, si amano, e nei momenti di libertà danno sfogo alla propria passione musicale: Dunia organizzando un'orchestrina jazz, il fidanzato dirigendo un complesso sinfonico. Un giorno, Bivalov riceve un telegramma da Mosca che lo incarica di condurre nella capitale una delegazione di musicisti dilettanti alle tradizionali gare artistiche dell'Unione Sovietica. Egli è

(1) Fratelli Tur: *Circo,* in « Isvetia », 23 maggio 1936.

convinto che nella sua città non vi siano dilettanti degni di partecipare al concorso, e sta per rinunciare all'incarico, quando Dunia e Tribisckin, ciascuno a capo della propria orchestra, lo assaltano di sorpresa e gli danno saggi delle rispettive capacità. Bivalov, per liberarsi di loro, accetta di portare a Mosca l'orchestra sinfonica, e con essa parte alla volta di Mosca su un vecchio e sgangherato piroscafo fluviale. Dunia e i suoi jazzisti, lasciati indietro nella cittadina, decidono di inseguirli su un altro veliero. Durante il viaggio sui fiumi Kama e Volga, e sul canale che unisce il Volga al fiume Mosca, si svolge una gara alterna tra il piroscafo di Bivalov-Trubisckin e il veliero di Dunia, originata e scandita dalle due orchestre. Poco prima dell'arrivo a Mosca, i fogli su cui erano le note di una canzone composta da Dunia, cadono in acqua durante un temporale e giungono alla mèta prima dei due battelli portati dalla corrente. Per cui, all'arrivo dei protagonisti nella città, tutti quanti ormai conoscono e cantano la canzone; Tribisckin accusa la fidanzata di plagio, affermando che la canzone che essa sosteneva di aver composto era in realtà un motivo già affermato e famoso. Ma all'arrivo a Mosca, la verità si afferma. E Bivalov, che per una serie di circostanze appariva lui l'autore della canzone, viene smascherato e ridicolizzato.

In *Volga Volga,* realmente si giunge all'esaltazione dell'uomo nuovo, del mondo socialista — rappresentato da Dunia, da Trubisckin, dalla folla di suonatori, di contadini, di barcaiuoli, di allegre fanciulle, di vecchi saggi — in contrapposizione a quanto ancora rimane di una società superata, di una mentalità borghese e individualistica. Il burocrate Bivalov, che è, all'inizio, il principale cittadino e il piú influente membro della comunità, alla fine risulta sminuzzato, rimpicciolito, spietatamente seppur bonariamente dileggiato da tutti, dalle stesse cose e dagli stessi oggetti, che sembrano congiurare per metterlo in imbarazzo. Anche gli altri, i personaggi positivi, sono circondati da un alone di garbata e romantica presa in giro; ma mentre le disavventure e le spiacevoli circostanze che si abbattono su Bivalov sono grottesche, inevitabilmente umilianti, tenute costantemente su un piano di satira, i piccoli scherzi che la sorte e gli uni e gli altri reciprocamente fanno a Dunia, al suo fidanzato, ai suonatori delle due orchestre, rimangono circoscritti entro limiti di una cordiale presa in giro, e suscitano nello spettatore risate che sono sempre unite a simpatia e ad affetto. Con il che Aleksandrov riesce a rendere piú vero, piú vicino alle masse, quindi piú attuale e realistico il mondo nuovo che egli propone e presenta allo spettatore.

Si dice da piú parti che Aleksandrov è un « formalista »; che il suo non è linguaggio realistico ma piuttosto permeato di notazioni di un'avanguardia ormai superata. Nulla di piú falso: come è possibile definire formalistico un accorgimento di linguaggio, un modo espressivo che in realtà risulta aderente e permeato dell'idea ch'esso vuol esprimere con un'efficacia e una finezza che non ha riscontro, invero, nelle opere formaliste e « d'avanguardia » d'altri paesi, che tali non

vogliono essere? Si vedano due o tre esempi significativi. I due battelli procedono con speditezza nel loro viaggio verso Mosca; i giorni passano, e sulle pale motrici che ruotando mandano innanzi il piroscafo appaiono, a ogni giro della pala, le parole « primo giorno di navigazione, secondo giorno di navigazione, terzo giorno di navigazine, quarto giorno di navigazione ». Poi il battello incontra una secca, s'incaglia e per alcuni giorni rimane lí, fermo; allora la pala che prima girava in un senso, ruota in quello opposto, e in sovrimpressioni si vedono le didascalie di prima, ma in ordine inverso: « terzo giorno di navigazione, secondo giorno di navigazione... » (naturalmente con lo stesso commento musicale, cadenzato su un ritmo piú lento, nostalgico e grottesco al tempo stesso). Formalista questa inquadratura, che meglio di qualsiasi altra traduce sullo schermo una realtà concreta, palpabile, rappresentata dal ritardo subìto dal piroscafo nel suo viaggio per Mosca? E ancora: Bivalov, ancora nella sua cittadina, è fermamente deciso a non portare musicisti dilettanti a Mosca, poiché crede che tra gli abitanti del luogo non ve ne siano. D'un tratto, decine di suonatori, saltimbanchi, cantanti, acrobati sbucano fuori dai luoghi piú impensati, circondano e assaltano Bivalov, gli impongono i loro numeri, in una caotica e stilizzata sarabanda. Anche in questa scena, tenuta su un ritmo di balletto, stilizzata al massimo, Aleksandrov rimane sul piano del realismo: perché reali sono i sentimenti che spingono i suonatori acrobati ecc. a esibirsi di fronte a Bivalov; reale e grottesco l'imbarazzo di quest'ultimo, reale l'arretratezza e la limitatezza della sua mentalità. Infine una scena, verso la fine del film, che anche i piú scettici tra i cultori di cinema, i piú accaniti negatori del valore di questo periodo di cinema russo, non esiterebbero a definire un pezzo « da antologia ». La gara tra i due battelli è terminata, in modo alquanto brusco, e senza la vittoria e la sconfitta di alcuno. I membri di entrambe le spedizioni sono stati trasbordati su un terzo battello, un lussuoso panfilo che effettua il servizio postale sul fiume Mosca. I fogli che contenevano la canzone di Dunia sono già da un pezzo caduti in acqua, e hanno raggiunto Mosca ove sono stati raccolti da operai, bagnanti, marinai della flotta, barbaiuoli. Il panfilo, con a bordo Dunia, Trubisckin, Bivalov e tutti gli artisti dilettanti, entra nel porto della capitale. D'un tratto, su un primo piano di Dunia (attrice Liubov Orlova, moglie del regista e interprete di tutti i suoi film) si ode il motivo della canzone smarrita, e nell'inquadratura successiva si vedono i marinai di un incrociatore, schierati sul ponte, che cantano in coro il motivetto di Dunia. Segue un campo lungo di Dunia, Bivalov e gli altri, che costernati si precipitano sull'altro fianco della nave, dove nel frattempo (altra inquadratura, nuovamente soggettiva) passa un battello il cui equipaggio intona l'ormai celebre canzonetta; poi di nuovo un primo piano di Dunia, mentre la colonna sonora corrispondente porta la canzone suonata da una grossa banda orchestrale, che si vede, in campo lungo, nel piano successivo. Da questo momento, si alternano piani « oggettivi » di

Dunia e compagni, che dovunque cerchino scampo sentono, minaccioso, il motivo della canzone « rubata », e inquadrature soggettive, in lieve ritardo sulla colonna sonora, di imbarcazioni di vario tipo e di varia forma. Si tratta cioè di un interessante e singolarmente riuscito esperimento di asincronismo sonoro e contemporaneamente, di sincronismo di carattere; ecco infatti i vari piani « soggettivi »: due minuscoli battelli a motore, mentre la canzone viene suonata a tempo di danza — un battello ultra-aerodinamico e stilizzato, e la canzone è suonata a ritmo sincopato, di jazz — un motoscafo ancora piú minuto dei precedenti, col motivo cadenzato su un ritmo ancora piú allegro — un idrovolante plurimotore, accompagnato da un'orchestrazione solenne, pesante — un'imbarcazione a vela, mentre il motivo assume una sottigliezza di suoni ed è eseguito da strumenti a corda (violini e simili) — un campo lunghissimo di un dirigibile, lontanissimo, in mezzo alle nuvole, e un solo violino che suona il motivetto, quasi impercettibilmente. Nelle ultime inquadrature, il ritmo si fa piú veloce, mentre anche il movimento interno ai singoli quadri diventa piú agile (i motoscafi, l'imbarcazione aerodinamica). Infine, il ritmo si allenta, il montaggio diventa piú ampio, e un campo lungo dei protagonisti, costernati, conclude la scena, pressapoco com'essa era iniziata. Anche qui, una forma assai intelligente, singolare, applicata a un'analisi psicologica di stati d'animo delicati, mutevoli, che un linguaggio non stilizzato forse non avrebbe reso con pari efficacia. Anche qui, in ultima analisi, la forma segue di pari passo l'idea; anche qui, alla fine, trionfa il realismo.

Di Vladimir Legoscin, gli annuari cinematografici e le storie del cinema sono parchi di notizie; e questo fatto ha una sua ragion d'essere, se si pensa che in quindici anni di storia del cinema sovietico Legoscin ha diretto solo quattro film, di cui uno in co-regia (ecco la sua succinta filmografia: 1935, *Canto di felicità,* con Marc Donskoi — 1937, *Biancheggia una vela solitaria* — 1939, *Un soldato tornava dal fronte* — 1944, *La sfida*). Di questi quattro film, realizzati tutti quanti per la Soiuzdetfilm, casa di produzione specializzata in film per l'infanzia, il solo *Biancheggia una vela solitaria* (1) appare il risultato di una sincera e completa ispirazione e s'inserisce in un clima di autentica opera d'arte (tanto da rappresentare, probabilmente, il miglior film prodotto negli stabilimenti Soiuzdet). Se sulla personalità di Legoscin il discorso è, necessariamente breve, quello su Valentin Kataiev, il romanziere che forní al regista il soggetto del suo capolavoro, consente una maggiore ampiezza di limiti e d'argomenti. Kataiev esordí nella novellistica, poi nel teatro (una sua commedia, *La quadratura del circolo,* ebbe vasta risonanza sulle scene sovietiche) prima di scrivere

(1) *Biancheggia una vela solitaria* - *soggetto*: dall'omonimo romanzo di V. Kataiev; *regía*: V. Legoscin; *operatore*: B. Monastirskij; *scenografo*: V. Kaplunovskij; *musica*: M. Rauchwerger; *attori e personaggi*: I. Butt (Gavrik), B. Runghe (Petia), S. Priatilova (Motia), I. Bolsciakova (Pavlik), A. Melnikov (Giukov), N. Plotnikov (la spia), I. Peltzer (il nonno di Gavrik), A. Cekaievskij (Terenti), M. Liarov (il capitano); *produzione*: Soiuzdetfilm 1937.

un romanzo: *Tempi, avanti!*, che aveva per argomento la creazione del primo piano quinquennale e la edificazione del socialismo nel paese dei Soviet. Nel 1935, Kataiev s'ispira alla sua città natale, Odessa (pure a Odessa nacque un fratello minore di Valentin Kataiev, Eugenio, che divenne famoso come giornalista sotto lo pseudomino di E. Petrov, e insieme a Ilja Ilf scrisse un celebre reportage sull'America: *Il paese di Dio*) e agli avvenimenti della rivoluzione democratico-borghese del 1905 e crea la sua opera piú sentita e liricamente espressa: *Biancheggia una vela solitaria*. Vengono dipoi altri due romanzi: *Io, figlio del popolo lavoratore* e *Il figlio del reggimento*, il secondo un racconto assai ispirato della vita di trincea durante la grande guerra patriottica (1941-1945). Ci siamo dilungati sulla personalità di Kataiev, perché pensiamo che *Biancheggia una vela solitaria* sia uno dei pochi esempi della storia del cinema di film veramente riusciti tratti da ottimi lavori letterari — ovvero, uno dei pochi casi in cui a un grande libro corrisponda un grande film. Ci pare legittimo quindi un confronto accurato fra le due opere. Ecco, brevemente, la trama di *Biancheggia una vela solitaria* (pressoché identica nel libro e nel film). Nel 1905, durante la prima rivoluzione russa, dilagano moti insurrezionali nell'esercito e nella flotta; i marinai del *Potemkin* dopo la repressione della storica rivolta, raggiungono clandestinamente la Russia per continuare la lotta. Uno di essi, Rodion Giukov, viene aiutato e nascosto dal figlio di un pescatore, il dodicenne Gavrik, con il quale collabora, prima inconsciamente ma poi rendendosi conto di quello che sta facendo, Petia, figlio di un professore di liceo, coetaneo di Gavrik. Dopo numerose peripezie, i due ragazzi riescono a liberare Giukov, che la polizia zarista aveva arrestato, e a farlo fuggire su una sottile imbarcazione dalla « bianca vela ».

E' interessante notare come l'inquadratura finale del film, le ultime pagine del romanzo, compendino in sé lo spirito, la sostanza di cui film e romanzo sono intessuti. Che, in fondo, è lo spirito della poesia di Lermontov cui l'uno e l'altro debbono titolo e ispirazione:

Biancheggia una vela solitaria
sulla nebbia azzurra del mare.
Chi è rimasto nella terra lontana?
Lontano, chi può ritrovare?

L'onda batte sonora, il vento incalza,
l'albero piega e geme. Ma la vela
non cerca il bene, non lo fugge.
L'onda s'apre nera, ritorna.

Diventa un vetro e rischiara.
In alto il sole è immenso.
Ma la vela ribelle cerca pace
nelle braccia irose della tempesta.

Speranza e ottimismo, come si vede, nei versi di Lermontov; ma quelle che in Lermontov sono delle aspirazioni ancora astratte, un

desiderio espresso timidamente, vagamente, in Kataiev e in Legoscin diventano un'aspirazione, un desiderio obiettivamente meditati, concretamente esposti nella loro futura materializzazione. La rivoluzione democratico-borghese è fallita; ancora dodici lunghi anni separano il popolo russo dalla sua emancipazione; Giukov è costretto a fuggire, ad agire nella clandestinità. Però agisce, però trova ovunque dei collaboratori, anche fra i bambini, però il suo desiderio di libertà è un desiderio che dalle immagini del film — e dalle pagine del libro — risulta espresso in termini precisi, permeati di un sereno ottimismo: l'ottimismo, appunto, del realismo socialista, che nella letteratura come nel cinema trova la sua piú aperta estrinsecazione.

Giukov, dunque, si allontana su una barca a vela fragile e in balia dei flutti, ma si avvia, concretamente, verso un avvenire migliore. Se egli riesce a giungere a un punto cosí avanzato, a vedere tanto dá vicino l'alba di un giorno migliore, egli lo deve a due dodicenni, a due bambini. Tutto ciò che nel film accade, avviene in conseguenza delle reciproche interazioni di questi due ragazzi, di Gavrik e di Petia, con l'ambiente, con il mondo che li circonda, con la società. Questa « doppia dimensione » di film e romanzo, questa interpretazione degli avvenimenti rivoluzionari fatta da due adolescenti, rappresenta certo il lato piú interessante di *Biancheggia una vela solitaria*. Esaminiamone gli aspetti, in una con la struttura ideologica della psicologia dei due fanciulli. Il primo a venire in contatto con Giukov, che è fuggito dal *Potemkin* e si nasconde su un piroscafo per passeggeri, è Petia, figlio di un professore di idee liberali ed entro certi limiti avverso all'autocrazia zarista. Per un caso, Petia assiste alla caccia che una spia zarista da al marinaio, e istintivamente, per quello spirito caratteristico nei ragazzi che li spinge a tenere necessariamente per il piú debole, parteggia per Giukov, ne agevola la fuga. Sarà Gavrik, invece, nel cui tugurio Giukov poco dopo si cela, a entrare per primo, coscientemente, nello spirito e nella pratica del lavoro clandestino rivoluzionario: egli è figlio di un povero pescatore (che nel film però non appare ed è sostituito dal vecchio nonno), e quindi non solo per istinto bensí per provenienza sociale e per coscienza di classe affronta la lotta contro lo zar, per la libertà di Giukov, e per la sua. E quando, nel corso degli avvenimenti, egli viene ad aver bisogno della collaborazione di Petia, che è, sí, il suo migliore amico, ma che altresí è un ginnasiale, un borghese, e figlio di un cittadino « liberale », allora Gavrik non esiterà, nell'interesse della lotta e della sua buona riuscita, a ricorrere a uno strattagemma per far entrare Petia nel movimento rivoluzionario senza che questi se ne renda conto: Petia, infatti, trasporta nella sua borsa di scuola cartucce credendo di portare i bottoni con cui, lui e Gavrik, sono soliti giocare. Ma quando, durante questa azione, egli s'accorge di essere diventato, suo malgrado, un attivo rivoluzionario, ormai una nuova concezione della vita s'è offerta alla sua sensibilità, l'esistenza di un nuovo mondo, di nuovi ideali si sono prospettati dinnanzi ai

suoi occhi: egli li accetta in pieno, ne è conquistato, d'ora in avanti parteciperà alla lotta non piú per istinto o inconsapevolmente, ma in virtú della formazione di un nuovo spirito e di una rinnovata coscienza. In questa evoluzione del carattere di Petia, nei suoi rapporti coll'ambiente in cui vive e si è sviluppato Gavrik, è espresso uno dei concetti informatori che il marxismo-leninismo pone alla base della riuscita di una rivoluzione operaia: vale a dire la possibilità che il proletariato stringa alleanze con elementi democratici di altra provenienza.

Quello che stupisce in *Biancheggia una vela solitaria*, è la delicatezza, la freschezza, la forza evocatrice con cui vengono esposte queste semplici idee, narrati questi semplici avvenimenti; il *ritmo*, con cui la vicenda viene seguita dal suo inizio drammatico, incisivo, attraverso la progressiva evoluzione psicologica di Petia e lo spirito di lotta di Gavrik, fino al suo sfociare nell'aperta azione rivoluzionaria, nella formazione di un concreto e realistico ottimismo circa l'esito del movimento. « Il film è realizzato in modo tale, che a noi pare di assistere alla proiezione di un film d'avventure » scrive un critico sovietico (1). Ma un film d'avventure straordinariamente ricco d'idee, di significato umano, di contenuto ideologico.

Il medesimo critico, nella sua recensione del film, sostiene che « in esso manca l'atmosfera caratteristica, l'aria del romanzo di Kataiev ». Non ci pare esatto. Abbiamo letto alcuni brani dell'opera di Kataiev, pubblicati una volta in un mensile di cultura; ne abbiamo stralciato frasi come questa « . . . la presenza del mare pareva rendere al mondo la sua freschezza, la sua purezza, come se un colpo di vento avesse spazzato via tutta la polvere del battello e dei passeggeri ». Ebbene, abbiamo ritrovato nel film la stessa atmosfera, la stessa freschezza delle pagine di Kataiev; la stessa gioviale spontaneità di Petia e di Gavrik; la bellezza delle descrizioni che assumeva una nuova vitalità nella delicatezza delle immagini, degli esterni; la medesima finezza nel contemplare la psicologia dei personaggi. E abbiamo ritrovato il mare, il mare immenso e azzurro, su cui veleggia la barchetta di Giukov, trasportava verso un avvenire migliore.

Se *Biancheggia una vela solitaria* è un esempio dell'apporto ideale e poetico che uno scrittore può dare al cinema, ove il regista sappia cogliere, dell'opera letteraria, lo spirito e il significato, la *Trilogia di Gorki* (2) rappresenta in certo senso un analogo esempio, ma inver-

(1) V. Scklalovskij: *Biancheggia una vela solitaria*, in « Kino » 1937, n. 49.

(2) *L'infanzia di Massimo Gorki* - *soggetto e sceneggiatura*: I. Grusdev e M. Donskoi, dagli scritti di Massimo Gorki; *regía*: M. Donskoi; *primo operatore*: P. Ermolov; *operatore*: I. Malov; *scenografo*: N. Stepanov; *musica*: L. Schwartz; *attori e personaggi*: V. O. Massalitinova (Akulina Ivanovna), M. G. Troianovskji (nonno Kascinin), E. Alekseieva (Varvara), A. Liarski (Alioscia Pechkov), V. Novikov (Jacov); *produzione*: Soiuzdetfilm 1938.

Tra la gente - *soggetto e sceneggiatura*: I. Grusdev e M. Donskoi, dagli scritti di Massimo Gorki; *regía*: M. Donskoi; *primo operatore*: P. Ermolov; *operatore*: I. Malov; *scenografo*: N. Stepanov; *musica*: L. Schwartz; *attori e*

tito: sono qui la vita e le opere di uno scrittore, il suo faticoso cammino verso la conoscenza del mondo e delle cose e verso la maturità artistica che forniscono lo spunto ad un'opera cinematografica di ampio respiro e di profonda ispirazione. *L'infanzia di Gorki, Tra la gente* e *Le mie università* rivelano innanzitutto la personalità del loro regista: Marc Donskoi. Colpiscono in lui la sensibilità con cui sono esposti gli stati d'animo dei personaggi (c'è qualcosa in Donskoi, che richiama le delicate ma fortissime introspezioni psicologiche di Legoscin; quest'ultimo, forse, possiede un tocco piú leggero, una piú duttile intelligenza), l'abilità nel dirigere i bambini, nel cogliere le piú minute espressioni dei loro volti, nel commuovere spettatori adulti e minorenni senza mai calcare la mano e senza cadere in facili sentimentalismi.

La trilogia di Gorki venne realizzata, analogamente a *Biancheggia una vela solitaria,* negli stabilimenti di film per l'infanzia « Soiuzdetfilm ». Marc Donskoi, che accanto a Legoscin è il principale artefice delle produzioni Soiuzdet (collaborò anzi con Legoscin in un film per bambini del 1935: *Canto di felicità*) si trova di fronte un materiale particolarmente disagevole a trattare: la storia della vita di un personaggio. Indubbiamente, la sua trilogia contiene qualche debolezza, non è scevra di taluni difetti; ne intravvede la misura e i limiti lo scrittore E. Gabrilovic, il quale espone un proprio giudizio critico della prima parte della trilogia: « Il genere biografico è difficile, e nel cinema non è affatto comune. Per forza di cose un film biografico si suddivide in tanti frammenti successivamente cronologici: ognuno di essi ha un soggetto suo proprio, la sua specifica drammaticità. Ne viene il film racconto, il film novella. Come si vede, il lavoro del regista nel campo del film romanzato è piú complesso che nel caso del film non biografico: in quest'ultimo, difatti, vi è un solo soggetto, una sola direzione dello sviluppo drammatico. Il film *L'infanzia di Gorki* è un film biografico, un film-novella. Non vi si ritrova la bufera dell'azione, lo svolgersi in crescendo degli avvenimenti come nei film non biografici. Esso invece scorre piuttosto lentamente, è narrato in tono comune e melodrammatico. Tuttavia, gli episodi della vita di Gorki che il regista ha scelto, sono stati scelti bene, sono indicativi. Le immagini che li narrano sono chiare e limpide, i rapporti umani sono tratteggiati in modo acuto, sicché lo spettatore segue con tensione lo svolgimento dei fatti.

personaggi: V. O. Massalitonova (Akulina Ivanovna), M. G. Troianovskij (nonno Kascinin), A. Liarskij (Alioscia Pechkov), D. Zerkhalova (Margo), J. Kudriavzev (Sergeiev), N. Beresovskaia (Seregeieva); *produzione*: Soiuzdetfilm 1939.

Le mie università - soggetto e sceneggiatura: M. Donskoi, dagli scritti di Massimo Gorki; *consulente*: I. Grusdev; *regía*: M. Donskoi; *primo operatore*: P. Ermolov; *operatore*: I. Malov; *scenografo*: N. Stepanov; *musica*: L. Schwartz; *attori e personaggi*: N. Walberg (Alioscia Pechkov), S. Kaiukov (Semenov), N. Dorokhin (Sciatunov), N. Plotnikov (Nikhiforic), D. Sagal (Pletnef); *produzione*: Soiuzdetfilm 1940.

Si può affermare che nel genere del film biografico, l'autore della sceneggiatura, Grusdev, ha riportato un'indiscussa vittoria » (1).

* * *

Abbiamo esaminato alcuni film tra i migliori del periodo del realismo socialista; abbiamo visto come gli elementi di struttura siano inscindibili dal tema del film, contrariamente a quanto accadeva in molti film muti. E questo perché il cinema sovietico ha tradotto sul piano dell'arte quanto diceva Engels in una sua lettera a Starkenburg: « L'evoluzione politica, giuridica, religiosa, letteraria, artistica è basata sull'evoluzione economica; ma tutte queste evoluzioni reagiscono anche le une sulle altre, cosí come sulla base economica. Non è esatto che la situazione economica sia la sola causa attiva, e che tutti gli altri fenomeni non siano altro che un effetto passivo. Si tratta al contrario di un'azione reciproca basata sulla necessità economica, che finisce sempre coll'avere un ruolo di primo piano ». Da questo principio dell'azione reciproca e retroattiva deriva la confutazione della concezione ordinaria della causa e dell'effetto in quanto poli strettamente opposti (2). Il cinema sovietico nel realismo socialista, nel periodo dal 1934 in avanti, ha risolto il problema della forma e del contenuto negandone la distinzione meccanicistica, considerandoli fusi e inscindibili in un concreto momento storico e ideologico, vale a dire realizzando quell'unità fra essere e pensare di cui parlava Plekhanov. Come si vede, molte delle critiche che vengono fatte al cinema sovietico non riguardano il marxismo-leninismo, ma credendo di mirare sul marxismo-leninismo, prendono invece di mira il materialismo meccanicistico di Feuerbach e perfino il sociologismo di Taine o Durkheim. E' appunto questo errore di bersaglio che rende difficile la discussione sul problema, in quanto evidentemente non si può criticare un sistema fisolofico e le sue equivalenze artistiche, criticando un sistema filosofico radicalmente dissimile.

Tom Granich

(1) E. Gabrilovic: *L'infanzia di Massimo Gorki*, in « Isvestia », 21 giugno 1938.
(2) Concetto espresso da Engels in una sua lettera a Mehrburg.

L'epoca d'oro della Commedia Cinematografica

I maniaci di Mack Sennett e quattro grandi pagliacci resero l'azione più espressiva e più divertente della parola

Nel gergo dei comici cinematografici, quattro dei piú importanti gradi di ilarità sono il sorriso, la risata, lo sbellicarsi, e il ridere a crepapelle. Il sorriso è proprio un sorriso. La risata è un sorriso aperto. Chi ha conosciuto il piacere sa che cosa significa sbellicarsi. Ridere a crepapelle significa crepare dal ridere. Un gag idealmente ottimo, perfettamente costruito e recitato, dovrebbe condurre la vittima fino in vetta su per questa scala di risate per gradi crudelmente controllati; allora comincerebbe a far tentennare, tremare, ondeggiare e vibrare quella scala fino a che la vittima gemerebbe chiedendo pietà. Poi, concedendole il minor tempo possibile di recupero, le farebbe sentire nuovamente il primo dannato solletico della frusta del comico e iniziare l'ascesa di una nuova scala. Il lettore può farsi un'idea molto precisa dell'attuale condizione della commedia cinematografica chiedendosi da quanto tempo non ha provato questo trattamento. Le migliori commedie del giorno d'oggi offrono molti sorrisi ed è ogni tanto possibile raggiungere una risata senza eccessivi sforzi. Anche coloro che non hanno mai visto niente di meglio devono occasionalmente avere la tentazione, osservando l'attuale flusso o, anzi, l'attuale stillicidio della commedia cinematografica, di trovare un motivo plausibile per dar sfogo alla propria ilarità. E chiunque abbia osservato la commedia cinematografica antecedente agli ultimi dieci o quindici anni, può rendersi conto che essa è lentamente ma decisamente deteriorata. I beati anziani che ricordano la commedia del muto nella sua epoca d'oro e le sghignazzate e le sbellicate che la accompagnavano, possono calcolarne la deteriorizzazione con assoluta esattezza.

Quando un comico moderno riceve, per esempio, una botta in testa, è tutto al piú capace di mostrarsi mezzo addormentato. Quando un comico del muto riceveva una botta analoga le cose non si risolvevano con tanta semplicità. La sua reazione era molto vasta; egli aveva delle regole inderogabili da seguire nel corso di quella reazione. A lui spettava essere quanto piú divertente gli era possibile fisicamente, senza il freno e l'ausilio delle parole. Egli ci dava cosí una

immagine del discorso, o meglio della visione, per rappresentare la perdita dei sensi. In altre parole egli ci dava un intero poema, una specie di poema, piú o meno, che tutti capivano. Il meno che potesse fare era di irrigidirsi come una tavola e di rovesciarsi all'indietro con tanta abilità da sembrare che tutta la lunghezza del suo corpo colpisse il pavimento nello stesso istante. Oppure vi aggiungeva una « cadenza », simile alle infiorettature dei cantanti: si mostrava vago, sorrideva come un angelo, roteava gli occhi, intrecciava le dita e abbassava il palmo della mano piú in giú che fosse possibile, incurvava le spalle, poi si levava in punta di piedi, si pavoneggiava estatico volteggiando in cerchi sempre piú stretti fino a che, con ginocchi di pezza, sprofondava in terra al colmo della sua ubriacatura; e a questo punto esprimeva il nirvana dando due calcetti coi tacchi, come un ranocchio che nuota.

Sorpreso da un poliziotto, lo stesso comico afferrava con le due mani la tesa del cappello e se lo calcava fino sugli orecchi, poi faceva un gran salto verso l'alto e ripiombava in terra con una spaccata così violenta da rinsaccargli la spina dorsale come un telescopio; indi si lanciava in avanti con una piroetta che faceva roteare orizzontalmente le falde della giacca nera fino a che egli si dileguava girando vorticosamente su sé stesso come un rocchetto e raggiungeva la dimensione di una zanzara nella immensa e sperduta prospettiva di un pigro viale deserto. Ho descritto cosí alcune delle formule del linguaggio in uso all'epoca dell'infanzia delle commedie del muto. Chi sapeva servirsene ad arte combinava alcune delle piú ardue conquiste dell'acrobata, del ballerino, del pagliaccio e del mimo. Alcuni dei comici piú dotati, come l'indimenticabile Ben Turpin avevano un immenso vocabolario di queste formule ed erano, in parte, tanto amati perché erano dei classici profondamente conservativi e non cercavano mai di derogare dalle loro regole. Naturalmente, gli attori ancora piú dotati semplificavano e inventavano trovando nuovi e piú profondi impieghi di quell'idioma. Essi imparavano a mostrare attraverso ad esso l'emozione e la psicologia comica con maggiore eloquenza di quanto avevano mai saputo fare servendosi di altri linguaggi e scoprivano bellezze di movimento comico che le parole sono disperatamente incapaci a raggiungere.

Oggi è difficile trovare un teatro nel quale si reciti una commedia; ai tempi del muto era egualmente difficile trovare un teatro nel quale essa non veniva rappresentata. Oggi le risate sono pietosamente scarse, rare, scialbe, calme e brevi. Esse non costituiscono quasi mai, come una volta, quella combinazione tra la frequenza del gracchiare d'una mitragliatrice e l'ansimare di un rimorchiatore. E ciò che piú è triste, ci sono pochi comici in giovane età e non ve n'è nessuno che sembri voler imparare qualcosa tra uno e l'altro dei loro film o tentare qualcosa di nuovo.

I danni del sonoro

Parlando senza complimenti, dobbiamo dire che tutto il male della commedia cinematografica moderna consiste nella necessità di rappresentarla su uno schermo parlato. Poiché parla, i soli comici che abbiano mai dominato lo schermo non possono lavorare perché non sanno abbinare il loro stile comico con la parola. Poiché c'è uno schermo, i comici parlanti sono invischiati nella perenne esibizione della loro inettitudine di comici cinematografici su una superficie grande come la parete di un hangar.

In questo momento, come da molti anni, le occasioni di vedere film comici muti sono molto rare. Nella televisione ce n'è qualche piccolo esempio, troppo spesso trattato come strano arcaicismo di cui si ride, non che fa ridere. Circa duecento commedie, lunghe e brevi, possono essere prese in affitto per proiezioni a domicilio. E una fortunata minoranza ha accesso alle proiezioni delle commedie raccolte a Nuova York nel Museo di Arte Moderna, raccolta ancora incompiuta ma probabilmente già la migliore del mondo. Comunque, nel prossimo futuro, qualche esempio di questa arte perduta tornerà ad essere proiettato nei teatri normali. Una foglia gettata dal vento è la fortuna avuta da una serie di nuove edizioni dei memorabili film di W. C. Fields, un genere di commedia piú vicina al vecchio varietà del muto di qualsiasi cosa che sia stata fatta oggi. Mack Sennett prepara adesso una specie di pot-pourri dello spettacolo di varietà, intitolato *Down Memory Lane* (*Giú pel sentiero della memoria*) composto dai suoi vecchi film e interpretato da uomini come Fields e Bing Crosby all'inizio della loro carriera; esso include anche brani di film muti.

Harold Lloyd ha fatto una nuova edizione di *Movie Crazy,* un film parlato, e ha in progetto la riesumazione di quattro delle sue migliori commedie mute (*Grandma's Boy, Safety Last, Speedy* e *The Freshman*). Buster Keaton spera di rifare in lungometraggio, con un minimo di dialogo, due delle piú divertenti commedie brevi del muto che mai siano state fatte, una su una barca in legno poroso e una su una casa prefabbricata.

In attesa di questi felici avvenimenti possiamo parlare di ciò che è andato male nella commedia cinematografica e di ciò che è, amemesso che sia, ancora possibilie fare per migliorarla. Ma vogliamo soprattutto dare un'idea di ciò che essa era nei giorni del suo splendore, e cioé dal 1912 al 1930, quando la producevano gli scritturati di Mack Sennett, padre della commedia cinematografica americana, ed i quattro maggiori maestri: Charlie Chaplin, Harold Lloyd, il povero Harry Langdon e Buster Keaton.

Poliziotti, comici e ragazze

Mack Sennett produceva due generi di commedie: la parodia unita alla cazzottatura e la semplice cazzottatura. Le parodie costituivano

il poco cerimonioso funerale dell'epoca delle botte, comprese le nuove botte dei film seri, e nessuno tra coloro che non hanno visto Ben Turpin in *A Small Town Idol* o non hanno riso al suo Eric Von Stroheim in *Three Foolish Weeks* o vedendo *The Shriek of Araby*, può immaginare come la parodia possa diventare grave eppure rimaner sottile e sbellicante. La semplice cazzottatura, nella sua epoca migliore, era anche meglio: una profusione di prosperose giovanette in sconcertanti costumi da bagno, che sgambettavano qua e là tra il compiacimento di pazzoidi e incompetenti poliziotti e di virilissimi tipi vestiti in borghese e ben truccati con baffoni da museo. Tutta questa gente zufolava e si sballottava nel fittizio mondo dello schermo con la inutile frettolosità dei pesci. Le parole possono difficilmente far capire con quanta energia essi cozzavano tra loro e rimbalzavano via per riscontrarsi in pieno galoppo attorno agli angoli delle case; quanto spesso e quanto bruscamente cadevano a sedere; o con quanta fantasiosa e abile goffaggine essi si facevano rinchiudere nelle scale a libretto, o avvoltolare nei tubi delle pompe da giardini, animali impastoiati in reciproci e pazzeschi equivoci. I loro gesti erano ferocemente enfatici; non un tratto o un movimento del loro corpo era sprecato o inarticolato. I lettori ricorderanno il modo stupendo con cui il vecchio Ben Turpin, diritto come una verga, poteva stare in piedi in una scena di rinuncia mentre i suoi baffi a paralume cinguettavano e il petto da passerotto gli sporgeva in fuori e la testa gli ricadeva indietro come quella di Paderewski nell'atto di attaccare un crescendo e i lunghi capelli tagliati sul collo a paggetto si sforzavano a sembrare leonini, e il pomo d'Adamo, simile a un arancio nella calza della Befana, pompava su e giú con nobile emozione; e il grandissimo Mack Swain, simile a un fungo peloso, che roteava gli occhi nel modo patentato dai romantici francesi e ansimava in un'estasi perplessa; e Louise Fazenda, la perenne contadinella e la perfetta cameriera della commedia borghese, che sfoggiava un ricciolo appiccicato con lo sputo mentre i capelli le incorniciavano il viso piacente incarnando la piú sfacciata credulonerìa; e il brutto ceffo di James Finlayson, che prendeva allegramente possesso di un bene ipotecato con lo sguardo di chi assaggi in continuazione un sottaceto andato a male; e Chester Conklin, il miope e inebriato piccolo tricheco, che inciampava passeggiando coi pantaloni fuori misura; e Fatty Arbuckle con l'occhio gelido e il sorriso abbandonato e sereno, che manipolava la propria mole come fosse di piuma tirava diabolicamente al bersaglio con la torta (era ambidestro e poteva accecare contemporaneamente due persone in direzioni opposte).

I gusti intimi e le segrete speranze di questi poveri somari ignoti, erano messi spietatamente in pericolo quando una stufa accesa, un ventilatore o un cane mastino prendeva in antipatia il loro abbigliamento: mutande pateticamente complicate, messe insieme, in una serata malinconica con qualche tenda di merletto dimenticata da Dio; o mu-

tande maschili, con grandi bolle nere. Le scene di Sennett — carte da parato che parevan viste in delirio, letti di ferro arzigogolati, da megalòmani, grandi cascate in extremis — superavano perfino gli indumenti intimi. Era, soprattutto, loro dovere di canzonare lo squallido cattivo gusto che infestava l'arredamento domestico dell'epoca e che era quasi al di là della parodia. Queste commedie raccontavano la loro vicenda all'occhio che non aveva l'ausilio dell'orecchio, e trovavano ogni possibile mezzo per strillarvi dentro. Ecco uno dei motivi per le siluette ad inchiostro di China dei poliziotti, per i galeotti e per le sbarre delle prigioni con le relative ombre alla luce del sole, e per mariti a piedi scalzi, avvolti in pigiama tigrati, che reagivano come dervisci.

I primi comici del muto non lottavano mai per raggiungere quella che si potrebbe chiamare la forma artistica, né vi pensavano mai; ma ci arrivavano. Leo Mc Carey, scritturato da Hal Roach, il rivale di Sennett, dedicò una volta quasi tutto un cortometraggio di Laurel e Hardy al lancio delle torte. Le prime erano lanciate pensierosamente, quasi filosoficamente. Poi, degli innocenti spettatori cominciavano a essere presi nel vortice. Alla fine si assisteva a una vera guerra. Ma tutto era calcolato cosí bene che fino alla fine del film quando sopravveniva il caos ogni torta raggiungeva il suo bersaglio e cadeva sulla sua speciale risata.

Le commedie di Sennett erano di un ette piú rapide e piú animate della vita. Secondo una leggenda (e secondo Sennett) egli aveva scoperto il ritmo adatto alla commedia cinematografica quando un operatore avaro, cercando di risparmiar pellicola aveva girato la manovella troppo lentamente (1). Realizzando il tremendo potere di tambureggiamento col quale un semplice gesto esilarava il pubblico, egli dava agli oggetti inanimati una loro vita di birbanteria; rompendo cosí ogni legge della natura la macchina truccata gli serviva a far ballare lo schermo come le streghe del Sabba. La cosa che piú certamente tutti ricordano è il modo col quale verso la fine quasi tutte le commedie di Sennett, una caccia (abitualmente chiamata « la gara ») costituiva una cosí maestosa traiettoria di movimento prettamente anarchico che le bagnanti, i poliziotti, i comici, i cani, i gatti, i bambini, le automobili, le locomotive, gli innocenti spettatori, talvolta ciò che poteva apparire un'intera città, un'intera civiltà, erano risucchiati, appallottolati nella scia di quel vortice come foglie che seguono un treno espresso.

La « gente di lusso », che a quei tempi sfuggiva il cinematografo, condannò le commedie di Sennett come volgari e ingenue. Ma milioni di persone meno pretenziose ne amarono la sincerità e la dolcezza, la

(1) Le comiche mute erano riprese a 12/16 fotogrammi al secondo ed erano accelerate con una proiezione di 16 fotogrammi per secondo, passo in uso nei proiettori dei cinematografi di quel tempo. I proiettori dei cinematografi odierni vanno a 24 fotogrammi, ragione per cui i film moderni ripresi a questa stessa velocità sembrano scorrere con naturalezza. Ma i film muti risultano rapidi e saltellanti.

feroce innocenza e la radiosa vitalità. Non potevano esprimere con parole questi sentimenti, ma si precipitavano al cinematografo. Il lettore che possa sufficientemente riandare in quel mondo, ricorderà probabilmente il teatro: i valzer di Waldteufel, gracchiati da un pianoforte meccanico; lo scricchiolio delle noccioline e la confusione di odori provenienti da profumi a poco prezzo, tabacco, piedi e sudore; le risate di persone poco rispettabili che si divertivano da morire, risate violente, ininterrotte e assordanti come una cascata che si rovesci sulla testa.

La nascita del buffo

Sennett estorse il suo primo finanziamento da un paio di ex-noleggiatori ai quali egli doveva del danaro. Prese le scene comiche dai music-hall, dalle operette, dai vaudeville, dai circhi, e dall'avanspettacolo e con esse insisté sulla grande linea dei galoppi e dei mimi che corrono pancia a terra attraverso i fasti del Medio Evo almeno fino all'Antica Grecia. Aggiunse tutto quanto egli stesso aveva imparato sul gesto ampio e inutile, sull'ultima decadenza della Grande Maniera, come filodrammatico a East Berlin, Conn; e come fallito cantante di opera e attore. Egli ha la sola pretesa di avere inventato la torta in in faccia, e sostiene con insistenza: « Chiunque dica di aver scoperto qualcosa di nuovo è uno stupido o un bugiardo o tutt'è due ».

Il teatro della commedia del cinema muto è stata forse la migliore palestra d'insegnamento che il cinema abbia mai conosciuto, e il teatro di Sennett è stato forse il piú libero e facile e ricco d'ingegno tra tutti. I maggiori comici che nominiamo ci hanno lavorato, almeno brevemente. E cosí alcune delle maggiori stelle dal 1920 in qua, specialmente Gloria Swanson, Phyllis Haver, Wallace Beery, Marie Dressler e Carole Lombard. Anche i registi Frank Capra, Leo Mc Carey e George Stevens hanno debuttato nelle comiche del muto; quanto oggi rimane di flessibile, di spontaneo e di visivamente vivo nel cinema sonoro può essere attribuito, attraverso ad essi e ad altri, a quel tirocinio nel muto.

Tutti facevano per lo piú quello che volevano nel teatro di Senett e le idee di tutti erano bene accolte. Sennett non imponeva regole, e la sola cosa che egli proibiva rigorosamente era l'alcool. Una seduta di sceneggiatura presso Sennett era la riunione meno formale che potesse esistere. Almeno durante i primi anni, soltanto i piú importanti soggetti erano appuntati sul rovescio di una busta. Quasi tutti gli uomini di Sennett tracciavano qualcuna tra le loro idee principali e le portavano con loro nella memoria, sicuri che qualcosa di meglio sarebbe saltato fuori al momento della ripresa, accalorati dall'azione fisica. Questo modo di lavorare scaricava un gran peso sulle spalle dell'attrezzista; egli doveva avere a portata di mano gli arnesi piú impensati: bombe, telefoni col trucco, o che so io, per supplire a qual-

siasi idea potesse improvvisamente saltar fuori. Qualsiasi genere di cosa era — sconsideratamente — adoperata. Una volta l'automobile di una commedia popolare prese la mano e uccise l'operatore, ma questi non era visibile nella ripresa che riuscí emozionantissima e perfetta; il pubblico non si rese mai conto di quello che era accaduto.

Sennett aveva l'abitudine di scritturare il cosiddetto « pazzo » perché assistesse alle sedute dedicate alla ricerca dei gag, il suo unico compito era quello di trovare delle « pazzie ». Egli era di solito un uomo senza giudizio e senza parola, appena capace di comunicare le proprie idee; ma aveva una fantasia del tutto sfrenata. Talvolta taceva per un'ora intera; poi borbottava « potreste prendere.....» e tutti i presenti, relativamente sani di mente, si zittivano aspettando. « Potreste prendere questa nuvola.....», concludeva, accennando a vaghe forme nell'aria. Spesso non poteva andare piú avanti di cosí; ma, grazie a una specie di trasmissione del pensiero, gli uomini piú assennati prendevano quella nuvola e ne facevano qualcosa. Il « pazzo » sembra, infatti, avere avuto le funzioni della mente subcosciente del gruppo, costituendo cosí la sorgente di ogni energia creatrice. Le sue idee erano cosí amorfe e bizzarre che Sennett non riesce ormai piú a ricordarne una, e nemmeno come essa sia risultata dopo un processo razionale. Ma un buon equivalente può essere trovato in una delle migliori sequenze comiche di Laurel e Hardy. Essa è abbastanza semplice: semplice e reale; infatti, come un incubo. Stanlio e Olio cercano di trasportare un pianoforte attraverso uno stretto ponticello sospeso. Il ponte è sospeso sopra una voragine che fa girare la testa, tra una vetta e l'altra. A metà strada incontrano un gorilla.

Se anche non avesse fatto altro, Sennett sarebbe ricordato per avere dato l'avvio a tre o quattro comici che hanno dedicato il loro acuto ingegno individuale a questo nuovo linguaggio. Il solo che egli non abbia allenato (è stato nel suo gruppo molto brevemente e Sennett ricorda appena di avercelo visto) portava gli occhiali, sorrideva molto e somigliava all'insoddisfatto giovanotto capace di abbandonare la scuola della divinità per fare il lustrascarpe. Era Harold Lloyd. Gli altri erano grotteschi e poetici nei loro personaggi cinematografici, a un livello che oggi pare inverosimile dato che il magico silenzio è rotto. Uno, che non ha mai sorriso, aveva, per tutta la durata delle piú assurde e ingegnose e visivamente soddisfacenti commedie fisiche che mai siano state inventate, il viso fermo e triste del dagherrotipo. Era Buster Keaton. Uno somigliava a un vecchio bambino e, talvolta, a un demonio indiavolato; era tra tutti i comici quello che otteneva di piú con mezzi minori. Era Harry Langdon. Uno aveva il volto di Charlie Chaplin, ed è stato il primo uomo a dare un'anima al linguaggio muto.

Il vagabondo

Quando iniziò il suo lavoro per Sennett, Charlie Chaplin ebbe prima di tutto da fare i conti con Ford Sterling, il comico allora re-

gnante. Il loro primo film si risolvette in un duello svolto davanti a una assemblea di professionisti. Sterling, che per nessun motivo possiamo considerare privo di ingegno, era un omone con un florido stile teutonico, che, sotto quella speciale pressione, si ridusse a una bolla d'aria. Chaplin lo sconfisse in pochi minuti con un battito dei baffi, una scrollata di pantaloni, un tremito del mignolo.

Con *Tillie's Punctured Romance,* nel 1914, diventò una stella di prima grandezza. Subito dopo, egli lasciò Sennett perché Sennett aveva rifiutato di mettere in vantaggio gli altri comici per accontentare le pretese di aumento avanzate da lui. Sennett, adesso, è naturalmente molto seccato nel ricordo di quel fatto, ma dice ancora: « Allora, avevo ragione ». Di Chaplin dice soltanto: « Certo, è il piú grande artista che abbia mai vissuto ». Nessuno dei precedenti rivali di Chaplin lo considera meno di questo; parlano di lui con la stessa mancanza di gelosia che avrebbero per un Dio. E noi, qui, cercheremo solo di dare un'idea della sua supremazia. Tra tutti i comici egli era quello che lavorava piú profondamente e piú abilmente nell'intento di realizzare ciò che è un essere umano e ciò che un essere umano combatte. Il Vagabondo è il rappresentante piú preciso dell'umanità, molteplice e misterioso quanto Amleto; e sembra impossibile supporre che un ballerino o un attore possano mai averlo superato in eloquenza, varietà e incisività di movimento. Quanto al puro movimento, anche se egli non fosse mai andato avanti e non avesse mai fatto i suoi mirabili film a lungo metraggio, Chaplin avrebbe creato la sua epoca in film che lo presentavano isolato, anche soltanto con *The Cure* o *One A. M.* In quest'ultimo, escludendo un immobile, conducente di taxi, Chaplin recita da solo; fa la parte di un ubriaco che cerca di andare a casa e di entrare a letto. E' una specie di ispirata elaborazione su una danza a piedi piatti, che coinvolge una furente pantera imbalsamata, tappetini su pavimenti lucidi, una tavola apparecchiata, uno squisito giuoco di piedi su una rampa di scale, un controtempo con un'immensa e feroce pendola e la piú divertente e piú perversa branda della storia cinematografica; il tutto reso fisicamente lucido per dimostrare il bizzarro processo mentale di un uomo ebbro.

Prima che Chaplin entrasse nel cinematografo, il pubblico si contentava di un paio di gag per ogni commedia; con lui ebbe una risata ad ogni secondo. Al primo inizio del suo lavoro, stabilí un certo livello e proseguí elevandolo sempre piú. Chiunque abbia visto Chaplin che mangiava una scarpa lessa come una trota di torrente nella *Febbre dell'oro* o era imbarazzato per aver inghiottito un fischietto come in *Luci della città,* ha visto la perfezione. Ma per lo piú, tuttavia, Chaplin ottenne l'ilarità meno dai gag o dallo sfruttamento di essi in un senso normale che attraverso il suo ingegno per quella che si può chiamare *inflessione,* cioé la perfetta e mutevole sfumatura dei suoi atteggiamenti fisici ed emotivi nei confronti del gag stesso. Divertente quanto la sua lotta con la branda sono gli sguardi di sgo-

mento, di supplica e di disperazione, quasi di desiderio di vendetta che egli lancia a quella macchina infernale.

Un errore penoso e frequente tra gli inesperti è quello di interrompere la linea comica con una risata troppo grande e quindi con una catarsi; o con una risata fuori tono o senza importanza. I maestri potevano guarnire la linea principale in modo mirabile; essi non ne deviavano mai. In *A Night Out,* Chaplin, sbronzo, è raggiunto lungo il marciapiede e preso per la punta della giacca dal traballante Ben Turpin. Inciampa a cede supino come una tavola. Lo stesso Turpin è cosí ubriaco che non riesce a trascinarlo. Chaplin torna lentamente in sé, capisce quanto bene è stato servito dal suo disperato compagno e con un gesto regalmente delicato coglie e annusa un fiore.

Nell'opera di Chaplin si trova la piú fine pantomima, l'emozione piú profonda, la piú ricca e piú incisiva poesia. Egli potrebbe probabilmente recitare in pantomima la Carta del *Commonwealth* americano senza nemmeno cancellare una sillaba e rendendola disperatamente buffa. Alla fine delle *Luci della città,* la ragazza cieca che ha riacquistato la vista grazie al Vagabondo, lo vede per la prima volta. Ella lo ha immaginato e anticipato, per dir poco, come un principe; e non è mai seriamente passata per la mente di lui la possibilità di poter essere inadeguato alla fantasia di lei. Essa lo riconosce per la timida, fiduciosa e luminosa gioia con la quale egli le viene silenziosamente incontro. Ed egli riconosce se stesso, per la prima volta, attraverso i terribili cambiamenti di stato d'animo riflessi sul volto di lei. La macchina alterna soltanto alcuni semplici primi piani delle emozioni che si susseguono e si intensificano su ognuno dei due volti. Questo basta per chiudere il cuore allo spettatore, ed è il piú grande esempio di recitazione e il piú alto momento cinematografico conosciuti.

Il ragazzo

Harold Lloyd lavorò solo qualche tempo con Sennett. Per la maggior parte della sua carriera egli ha lavorato per un altro grande produttore di film comici, Hal Roach. Egli tentò in un primo tempo di detronizzare l'influenza di Chaplin e di stabilire la propria individualità, creando l'esatto opposto di Chaplin, un personaggio chiamato *Lonesome Luke* (il solitario Luca) che portava dei vestiti troppo piccoli per lui e i cui gesti erano il piú possibile diversi da quelli di Chaplin. Ma egli subito si rese conto che l'opposto era, per se stesso, una schiavitú. Scoprí la propria personalità comica quando vide un film dedicato a un parroco combattente: un eroe che portava gli occhiali. Cominciò a pensare notte e giorno a quegli occhiali. Scelse una montatura di corno perché era piú giovanile, perfettamente visibile sullo schermo e suscettibile di diventare di moda (come diventò). Attorno a questi occhialoni senza lenti egli cominciò a sviluppare un nuovo personaggio, niente di grottesco e di eccentrico, ma un giovane e credibile ragazzo che poteva adattarsi a una vasta gamma di soggetti.

Lloyd dipendeva dal soggetto e dalla situazione assai piú di qualsiasi altro grande comico (aveva la piú bella scuderia di umoristi di Hollywood, e ne scritturava sei per volta); ma a differenza della maggior parte dei comici che debbono appoggiarsi a una storia, egli era un uomo molto divertente anche intimamente. Aveva, come ha scritto, « un vocabolario comico insolitamente vasto ». Ed aveva, in particolare, un corpo sapientemente espressivo e dei denti anche piú espressivi del corpo. Ed a quel tesoro di sorrisi poteva, in un dato momento, confondere la grazia, il buonumore e la cretineria, tuttavia, tremendamente gradevole. I suoi film derivavano dalla vita quotidiana e vi erano vicini piú di qualsiasi altro film comico; le vicissitudini di un conducente di taxi a Nuova York; il collegiale bocciato, che, col coraggio della disperazione e la piú illuminata inettitudine, vince il campionato. Egli era specialmente capace di mettere in una serie di imbarazzi devastatori un timidissimo, viziato o sfacciato giovanotto. Una delle sue farse piú spassose trattava di un giovane campagnolo che faceva la corte a una delle piú belle ragazze della città: *Grandma's Boy*. Arrivava vestito, « all'ultima moda della primavera 1862 », come faceva osservare un sottotitolo, e si accorgeva che il vecchio maggiordomo negro indossava lo stesso panciotto a fiori e aveva lo stesso kraus attillato. Cacciava un dito indice nervoso e curioso in modo irreparabile in un vasetto fantasia. La ragazza cominciava bonariamente a cercar di identificare lo strano odore che emanava da lui; la giacchetta delle feste del nonno era gonfia di palline di naftalina. Una invadente nidiata di gattini faceva festino col grasso d'oca con cui egli, a casa, si era lustrato le scarpe.

Lloyd era anche piú bravo nella commedia sensazionale. In *Safety Last* era costretto, come dilettante, a sostituire un uomo mosca e ad arrampicarsi sulla facciata di un grattacielo. Gli accadevano decine di cose tremende. Rimaneva impigliato in una rete da tennis. Da una finestra gli pioveva addosso del granturco, e i piccioni locali lo trattavano in modo da farlo diventare un incrocio tra il vagone ristorante e San Francesco d'Assisi. Un topo gli correva su per le gambe imbrigliate e la folla sottostante salutava la sua danza disperata sul parapetto della finestra col frenetico applauso dovuto al piú audace degli acrobati. La maggior parte di questo lungo metraggio si svolge a fior di pelle sulla facciata del grattacielo. Ogni nuovo piano è come una nuova strofa di un poema; e piú alta e piú orripilante è la posizione di lui, piú divertente diventa.

In questo film Lloyd dimostra mirabilmente la sua abilità a non provocare soltanto il gag ma a concluderlo. (Un vecchio e semplice esempio di questa conclusione consiste in un incredibile numero di uomini altissimi che escono, uno per uno, da una piccola automobile chiusa. Quando ne sono venuti fuori tanti quanto lo scherzo sopporta, ne salta fuori un altro: è un nano. Il gag è concluso. Poi la macchina crolla su sè stessa. E' la conclusione della conclusione). In *Safety*

Last, Lloyd è trascinato da un cane infuriato fino alla cima di un'asta da bandiera: l'asta si spezza ed egli cade riuscendo appena ad aggrapparsi alla lancetta dei minuti di un grandissimo orologio. Il suo peso trascina immediatamente la lancetta dal IX al VI. Questo sarebbe piú che abbastanza per una commedia normale, ma c'è una successiva logica della situazione. Adesso, con uno scatto orrendo, tutto il quadrante dell'orologio cade a perpendicolo sulla strada, rimanendo appeso alle tremanti molle del congegno. Riuscendo a disimpegnarsi da quella posizione, Lloyd approfitta ancora dello strumento per lasciarsi chiudere un piede tra quelle molle ostinate.

Un appropriato ritardo del previsto può naturalmente essere divertente quanto la tempestiva esplosione dell'inatteso. Quando Lloyd arriva alla fine della sua tremenda odissea su per la facciata del grattacielo del *Safety Last,* diventa chiaro al pubblico, ma non a lui, che se egli alzerà la testa di altri due centimetri sarà orribilmente ucciso da uno dei quattro bracci di una grande banderuola. Egli ritarda il momento tragico quasi indeterminatamente, servendosi di questa e quella distrazione, ed ogni ritardo è una risata che chiude sempre maggiormente la morsa della sospensione; egli riesce anche a farsi stringere un piede da una porta, cosí che quando egli rimane colpito, uno dei gag si conclude mandandolo a testa in giú attraverso il precipizio fino che trova un gag successivo. Lloyd era un esempio di eccezionale importanza anche tra i maestri che sapevano spiegare chiaramente un gag giungendo fino al colmo di esso e venendone fuori semplicemente e facendolo sfumare nel successivo. Una dura esperienza gli insegnò anche una regola profonda e fondamentale: mai cercare di sopraffare il pubblico. Lloyd ci provò nel *Freshman.* Egli doveva portare in una festa del collegio un insieme non finito e imbastito che sarebbe gradatamente andato in pezzi mentre egli ballava. Lloyd decise di lasciar stare i pantaloni, effetto di second'ordine, e di lasciare che si distruggesse soltanto la giacchetta. I suoi umoristi lo avvisarono che sbagliava. La prima visione privata provò che essi avevano ragione. Lloyd dovette rigirare tutta la costosa sequenza, costruendola attorno ai pantaloni difettosi e facendola concludere con l'inevitabile. Ne risultò una delle scene piú divertenti mai fatte da lui.

Quando era molto giovane, Lloyd perdé quasi la metà della sua mano destra (e poco mancò non si accecasse), quando una bomba finta esplose prematuramente. Ma malgrado la sua mano quasi tutta artificiale, egli continuò a fare il suo duro lavoro, come tutti i migliori comici. La facciata del grattacielo che egli scalava in *Safety Last* non era a strapiombo sulla strada, come appariva. Ma il posto piú vicino per l'atterraggio era quando si avvicinava alla cima, un tetto tre piani sotto a lui, ed egli faceva tutto, naturalmente, nel modo piú difficile, cioè nel modo comico tenendo il sedere bene in fuori, le spalle curve; le mani e i piedi sventolanti sopra il nulla. Se la grande comicità deve comprendere qualcosa che vada oltre alla ilarità,

Lloyd non era un grande comico. Se la semplice ilarità è un punto d'arrivo — ed è una salubre contrapposizione all'altra forma — poche persone lo hanno uguagliato e nessuno lo ha mai battuto.

Il bambino

Chaplin e Keaton e Lloyd si somigliavano piú tra loro, in modo intrinseco, di quanto Harry Langdon somigliasse ad alcuno di loro. Qualsiasi cosa potessero fare, gli altri adoperavano una piú o meno elaborata comicità fisica; Langdon dimostrava quanta poca comicità fisica si potesse adoperare pur essendo un grande comico del cinema muto. Nel suo personaggio cinematografico egli simbolizzava qualcosa di precisamente e profondamente umano, benché non fosse, in alcun modo sullo stesso livello del Vagabondo. C'era, naturalmente, una immensa differenza nella inventiva e nell'attualità del virtuosismo. Era come se Chaplin potesse fare letteralmente tutto, su qualsiasi strumento dell'orchestra. Langdon, invece, aveva un solo piccolo violino stranamente accordato. Ma da questo egli sapeva trarre incredibili melodie.

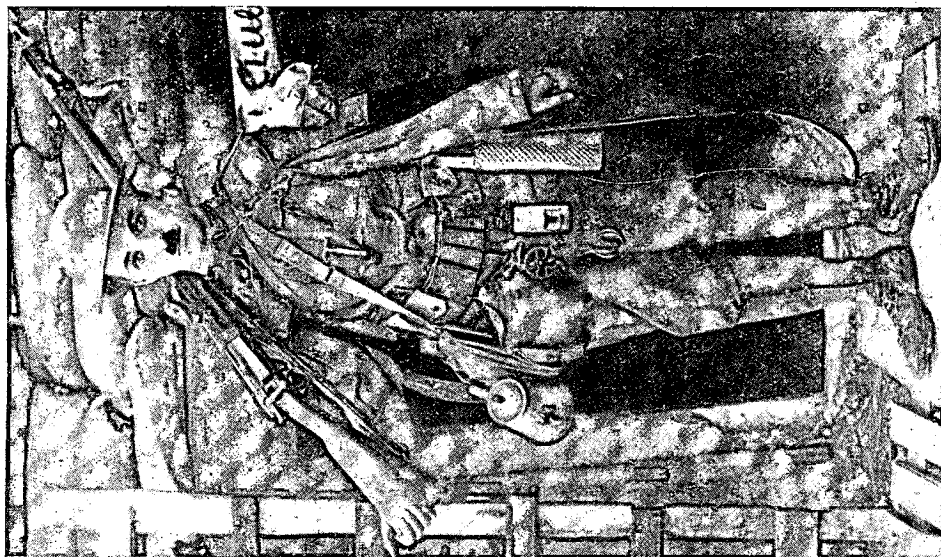
Come Chaplin, Langdon portava una giacca abbottonata sullo stomaco e sfuggente all'indietro, ma l'effetto era molto diverso: sembrava un bambino fuori misura cresciuto nei propri vestiti. Aveva la cupola del cappello rotonda e la tesa rialzata tutt'attorno come un ragazzino e sembrava che sotto i pantaloni dovesse portare le pezze. Camminava come un bambino che avesse da poco imparato a stare in piedi ed aveva mani e piedi adatti a quell'età. Serbava il volto pallido perché risaltassero con la semplicità di un disegno infantile, i suoi occhi vivi, attoniti e la sua boccuccia all'insú. Aveva le gote a luna piena, con le fossette e un ciuffetto napoleonico di capelli a coda di topo; la testa rotonda e docile sembrava grande in proporzione al corpo morbido come la panna. Le smorfie del suo volto erano sintomo di piccoli sgomenti troppo lentamente registrati da un cervello ancora piú piccolo; rapidi improvvisi sorrisetti dimostravano i suoi piaceri quasi preumani, la sua creduloneria incurabilmente prematura. Era un virtuoso delle imitazioni e del movimento delicatamente indecisi ed era particolarmente bravo quando il vento tirava con violenza ed egli girava attorno a un angolo con una specie di trotto saltellante mentre le sue manine trattenevano con gesto infantile la tesa del cappello.

Nei processi mentali e nelle sottili emozioni egli era un maestro notevole quanto Chaplin ed operava con molta maggior tranquillità. Una volta mise insieme almeno cento metri di continue risate in crescendo soltanto strofinandosi il petto, in un veicolo affollato, con del formaggio fresco, convinto che si trattasse di una pomata fredda. In un'altra lunga scena, osservando una ballerinetta procace che si cambiava d'abito rimaneva immobile, voltando la schiena alla macchina

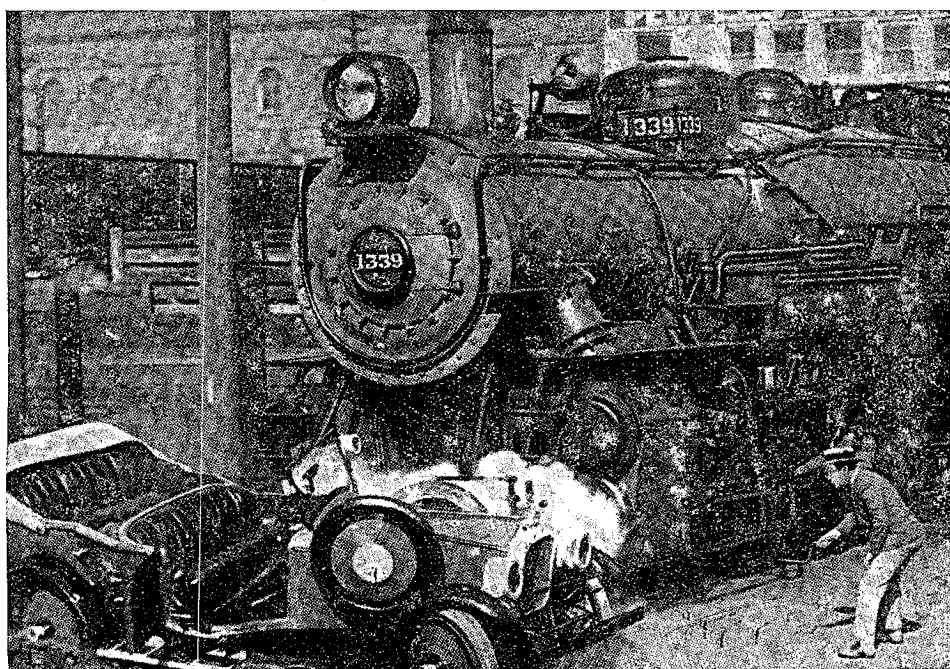
e registrando con la sola nuca tutto il vocabolario della perduta innocenza, dell'impressione, della disapprovazione e del disgusto. Le sue scene con le donne erano quasi sempre qualcosa di speciale. Una volta una spia fece tutto quanto era in suo potere (col permesso della censura) per sedurlo. Harry fu cortese, volenteroso, e in un certo modo quasi civettuolo, il solo male era che egli non poteva immaginare a che cosa diavolo essa mirasse e perchè lo accarezzasse e gli facesse un cosí tremendo solletico. La spia si dovette ritirare con la bocca spumeggiante.

C'era anche una sinistra punta di depravazione nel personaggio di Langdon, tanto piú conturbante in quanto i bambini sono premorali. Egli l'aveva l'istinto di mettere in attrito la sua effettiva età e la sua figurata infantilaggine facendo rabbrividire come col rumore di un'unghia sopra una lavagna, ed egli si aggirava nel regno delle stranezze che erano al di sopra degli altri comici. In un film egli fu costretto, in un incubo, a combattere un grande e muscoloso giovanotto; prezzo della contesa era la ragazza che Harry amava. Il giovanotto era un buon pugilatore; Harry riusciva a malapena ad alzare i propri guanti. La contesa aveva luogo su un ring ferocemente illuminato, nel centro di un'arena prodigiosamente buia. Il solo spettatore era la ragazza, che incoraggiava l'avversario di Harry. Mano a mano che la lotta procedeva, gli occhi di lei brillavano sempre di piú nella sete del sangue fino a che, con denti smaglianti, strappava in brandelli il suo grande cappello di paglia.

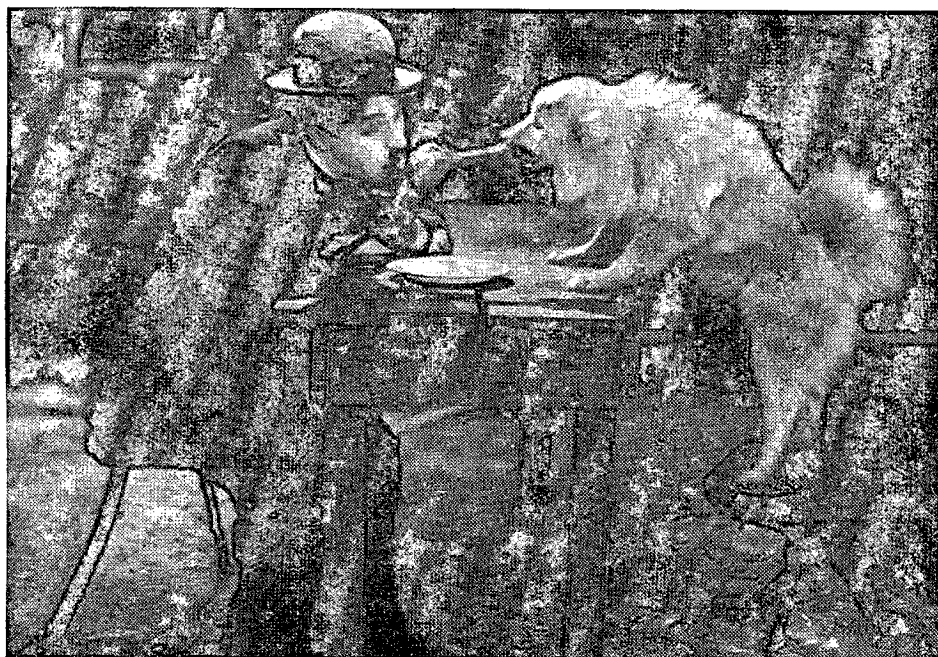
Langdon fu scritturato da Sennett dopo un atto comico di Vaudeville nel quale egli combatteva una battaglia persa con una recalcitrante automobile. Appena lo vide, Frank Capra scongiurò Sennett di lasciarlo lavorare con lui. Langdon era quasi infantile quanto il personaggio che rappresentava. Egli aveva soltanto una vaga idea del suo soggetto o anche delle singole scene che doveva rappresentare; ogni volta che andava davanti alla macchina, Capra gli riassumeva la situazione generale e poi, come questo improvvisatore di alto e finissimo intuito disse una volta spiegando il proprio lavoro, egli entrava « nell'ingranaggio ». Tutta la tragedia del dialogo adesso sopraggiunto, per quanto riguarda questo genere di comici — una ragione di piú per la aumentata rigidità della commedia da allora in poi — può essere riassunta rievocando la posizione di Harry Langdon nei confronti di un copione.

La magía di Langdon consisteva nella sua innocenza, e Capra ebbe sempre cura di non disturbarla. Capra seppe sempre che il segreto dell'uso di Langdon era il « principio del mattone ». « Se c'era una regola per scrivere le scene di Langdon », spiega, « era questa: il suo solo alleato era Dio. Langdon poteva essere salvato da un mattone caduto in testa al poliziotto ma gli era *rigorosamente vietato* provocare in alcun modo la caduta del mattone ». Langdon divenne in brevissimo tempo prodigiosamente popolare con tre film: *Tramp,*

CHARLIE CHAPLIN *in: SHOULDER ARMS (1918)*

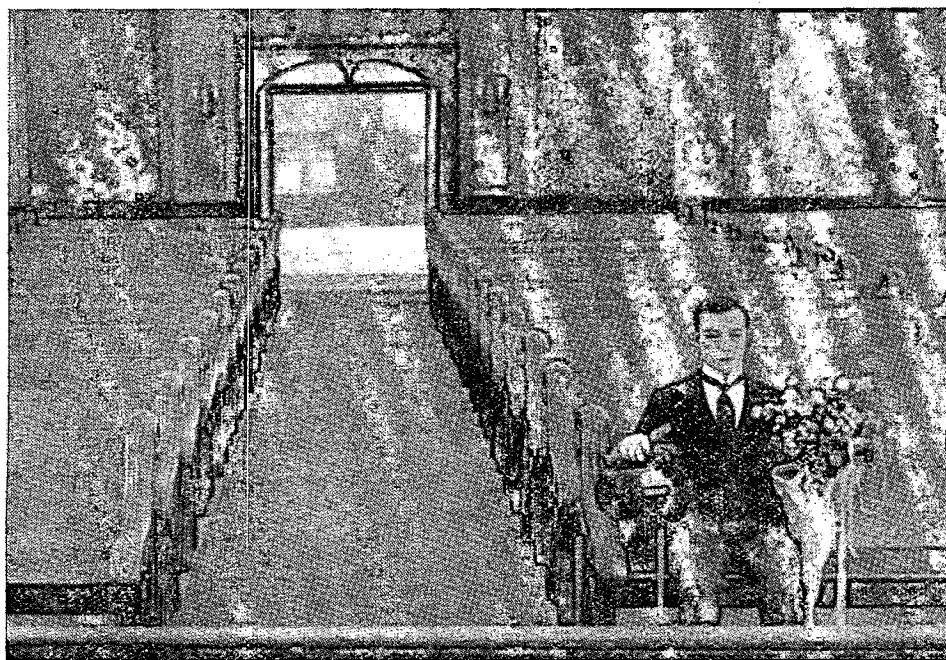
CHARLIE CHAPLIN *in: THE KID (1920 con Jackie Coogan)*

HAROLD LLOYD *in: THE FRESHMAN (1925)*

HAROLD LLOYD *in: FOR HEAVEN'S SAKE (1926)*

HAROLD LLOYD

in: FROM HAND TO MOUTH (1920 - con Mildred Davis, Noah Young, "Snub,, Pollard).

CHARLIE CHAPLIN

in: THE GOLD RUSH (1925)

BUSTER KEATON *in: THE CAMERAMAN (1928)*

BUSTER KEATON *in: THE CAMERAMAN (1928)*

Tramp, Tramp; The Strong Man, e *Long Pany;* ma dopo di questi la sua discesa fu anche piú rapida. « Il male fu », dice Capra, « che gli autorevoli critici vennero a spiegargli la sua arte. E cosí cominciò a interessarsi alle signore. Era una vita troppo alta per un uomo cosí piccolo ». Langdon fece ancora due film, su soggetti di autorevoli scrittori, uno dei quali (*Three's A Crowd*) aveva qualche mirabile passaggio, incluso l'incubo sul ring; poi la First National ruppe il suo contratto. Fu ridotto a ruoli mediocri e a dei cortometraggi che erano rimaneggiamenti dei suoi vecchi gag; ma a quel tempo non sembravano piú divertenti. « In realtà egli non ha mai capito quale fu la sua disgrazia », dice Capra. « Morí desolato (nel 1944). E morí di crepacuore. E' la figura piú tragica che abbia mai incontrato nella cinematografia ».

La gran faccia di pietra

Buster Keaton ha cominciato a lavorare a tre anni e mezzo coi suoi genitori in un atto unico tra i piú ardui del Vaudeville (« I tre Keaton »). Harry Houdini dette al bambino il nome di Buster (uno che fa colpo, che schianta) in omaggio al ruzzolone che faceva giú per una rampa di scale. Nei suoi primi film, Buster fece coppia con Fatty Arbuckle, presso Senett. Poi diventò uno dei maggiori e redditizi divi dell'America; un film di Keaton costava circa 200.000 dollari per renderne con sicurezza due milioni. Nei primi anni della sua carriera cinematografica gli amici gli domandavano perché non sorrideva mai sullo schermo. Egli non si rendeva conto di non sorridere. Nel varietà aveva l'abitudine delle parti piú tragiche; sullo schermo aveva lavorato cosí faticosamente che non gli era mai venuto in mente ci fosse da ridere. Ci provò una volta sola, e non sorrise mai piú. Per tutto il suo stile e per tutta la sua natura egli era il piú profondamente «silenzioso » fra i comici del cinema muto, tanto che anche un sorriso era in lui assordante e stonato come un grido. In un certo senso i suoi film sono come l'esibizione di un giocoliere trascendentale per cui sembra che l'intero universo sia in perfetto movimento di volo e che il solo punto di appoggio sia costituito dal viso perfettamente disteso e disinteressato del giocoliere stesso.

Il viso di Keaton era considerato, quasi alla stessa stregua di quello di Lincoln, il prototipo del vero americano; era un viso ossessionato, regolare, quasi bello, eppure irriducibilmente buffo; migliorava la situazione sovrapponendo a quel viso un cappelluccio orizzontale, piatto e sottile come un disco di grammofono. Non si può mai dimenticare che Keaton lo portava, ritto a prua, mentre veniva varata la sua piccola nave e mentre la nave andava maestosamente giú per lo scivolo e, non meno maestosamente, si tuffava a picco. Keaton non si muoveva mai. Per ultimo si vedeva il cappelluccio che l'acqua sollevava da quella stoica testa e che se ne andava via galleggiando.

Nessun altro comico sapeva sfruttare meglio di lui i momenti fermi. Adoperava quel suo grande, triste e immobile viso per suggerire le piú varie cose connesse tra loro: un pensiero fisso condotto al limite della paranoia; la piú caparbia imperturbabilità davanti alle piú drammatiche circostanze; come può essere morto un essere umano pur rimanendo vivo; una desolata pazienza mista al potere di sopportazione, propria a un uomo di granito ma inverosimile in un uomo nelle cui vene scorra il sangue. Tutto quanto faceva si rifletteva su quel volto immobile contro al quale si infrangevano le risate. Quando muoveva gli occhi era come vederli muovere sul volto di una statua. Il suo corpo poggiava su gambe corte e aveva angoli improvvisi e meccanici, governati da un pazzesco appiombo. Quando agitava un braccio simile all'asta di un semaforo, sembrava quasi di udire lo scatto elettrico che lo comandava. Quando scappava da un poliziotto, i suoi passaggi dal passo accelerato al comodo trotto, al galoppo improvviso, alla corsa ventre a terra, ai balzi che parevano provocati da sferzate — e sempre galleggiava su tutto quel delirio il volto imperturbabile ed invulnerabile — erano precisi e sobri e ordinati come scatti comandati automaticamente. Keaton aveva mirabili risorse nelle invenzioni dei gag abbinati alla meccanica (egli passa ancora molto del suo tempo armeggiando con i congegni di una grue); quando correva incontro alle locomotive, ai vapori, alle case prefabbricate ed elettrificate, egli costringeva se stesso a subire alcuni dei piú duri e piú ampi castighi mai destinati all'ilarità del pubblico. In *Sherlock Jr.*, sobbalzando sul manubrio di un motociclo, assolutamente ignaro di aver perso il guidatore, Keaton serpeggia attraverso il traffico della città, irrompe in un giuoco di corde, riceve in faccia una palata di terra da ognuno degli scavatori che stanno in fila lungo un fosso, si avvicina a un tronco che sta per saltare in aria con la dinamite appena in tempo per passare incolume, colpisce un ostacolo, abbandona il manubrio come una freccia abbandona l'arco, è scaraventato attraverso la finestra d'una capanna nella quale la protagonista sta per essere violentata e piomba coi piedi sull'antagonista che sbatte fuori, attraverso la parete opposta. Tutta la sequenza è pura nel movimento come la traiettoria di un proiettile.

Molto del fascino e del pregio della comicità di Keaton risiede, comunque, nelle sottili sfumature dell'espressione che egli poteva creare in contrapposizione alla sua fondamentale immobilità. Preso in una ruota di ferryboat, si salva dall'annegare solo camminando, poi disperatamente correndo, dentro la ruota che accelera la corsa, come uno scoiattolo in gabbia, evidentemente preoccupato soltanto di non perdere il cappello. Davanti all'amore egli non era immobile come la sua pazzia avrebbe suggerito; c'era uno strano e brusco movimento della testa che dava l'idea di un cavallo che voglia agguantare una zolla di zucchero.

Keaton agiva unicamente per far ridere, ma la sua opera sorgeva da un cosí profondo e strano originale spirito da fargli raggiungere una meta molto piú lontana, specialmente nei suoi lungometraggi. (Per la semplice e viva ilarità, i dieciannove cortometraggi, di cui sono stati persi i negativi, erano anche piú efficaci.) Tra i grandi comici egli era il solo a escludere quasi totalmente dalla sua recitazione il sentimento; egli portava al piú alto livello la pura commedia fisica Sotto la mancanza di emozione egli era lievemente sardonico; e molto piú profondamente, arricchendo la pazzia con una sconcertante tensione e grandezza, v'era nella sua comicità — per chi poteva sentirlo — un gelido soffio non di patos ma di malinconia. Con lo spirito, l'abilità e l'azione, vi era spesso, inoltre, una incantevole, ferma e quasi sognante bellezza. Molto del suo film sulla guerra civile, *The General,* rimane nella traiettoria di Matthew Brady. E vi è, nel *Navigator* un momento spettrale e indimenticabile in cui, su un battello deserto e lievemente beccheggiante, tutte le porte che danno sul ponte si spalancano in una volta sola dietro a Keaton e, in una volta sola, sbattono chiudendosi in una illusione sonora che fa rizzare i capelli sulla testa.

Forse perché la commedia « pura » è tanto piú rara dello spirito « puro » vi è una parte del pubblico che non ha mai molto amato Keaton. Coloro che lo amano non possono amarlo debolmente.

La morte del silenzio

Appena lo schermo cominciò a parlare, fu decretata la morte della commedia muta. Il solido e prolifico Mack Sennett eseguí la sentenza; era stato il primo a portare Bing Crosby e W. C. Fields sullo schermo. Ma egli era essenzialmente un uomo del « muto » è quando l'Accademia gli concesse uno speciale Oscar per il suo « lungo contributo alla tecnica del comico sullo schermo », (nel 1938) egli non era già piú attivo. Quanto ai comici di cui abbiamo parlato in particolare, essi erano tutti pesci fuor d'acqua, come bravi ballerini chiamati a recitare in prosa.

Harold Lloyd, la cui opera era la piú vicina alla realtà, naturalmente si scontrò meno disgraziatamente con il nuovo realismo del parlato e fece parecchie commedie sonore. Ma per quanto buone potessero essere le migliori, nessuna era all'altezza delle sue opere mute e negli anni immediatamente successivi al 1930 smise di recitare. Pochi anni fa tornò sullo schermo per recitare il protagonista (mirabilmente) nel film *The Sin of Harold Diddlebock,* ma questo eccezionale film — che si iniziava brillantemente con l'ultimo rullo del vecchio *Freshman* di Lloyd — non è stato ancora presentato in pubblico.

Come Chaplin, Lloyd stava attento al suo danaro; egli è ancora ricco e attivo. Nel giugno scorso, davanti al Presidente Truman, si è fatto eleggere quasi imperatore della A.A.O.M.M.S.. Harry Langdon, come abbiamo detto, era già finito all'avvento del sonoro.

Verso il 1935, Buster Keaton fece diversi film a lungometraggio (avendo come compagni Jimmy Durante, Wallace Beery, Robert Montgomery e altri); ha fatto anche qualche decina di cortimetraggi parlati. Ogni tanto è riuscito ad abbandonarsi al movimento, senza bisogno di parlare e per qualche attimo lo schermo ha ripreso a cantare Ma la sua voce scura e smorta, per quanto aderente al carattere visivo dell'attore, fece a brandelli il suo stile silenzioso ed intenso e distrusse l'illusione entro la quale egli lavorava. Egli rifiuta, con galanteria e decoro, di considerarsi « in ritiro ». Oltre a qualche apparizione sporadica, a qualche macchietta e a qualche parte secondaria nei film di Hollywood, ha rappresentato lavori teatrali in compagnie estive, recitato commedie in Francia e nel Messico, si è esibito in un circo equestre francese. Quest'estate ha fatto la parte dei cappelli di paglia in *Three Men on a Horse*. Ha in progetto un programma di televisione. Ha anche una scrittura con la Metro. Per questa casa ha il compito di costruire sequenze comiche per Red Skelton.

Dopo il diluvio

Il solo uomo che sia veramente sopravvissuto al diluvio universale è Charlie Chaplin, il solo tanto ricco, orgoglioso e popolare da potersi permettere di rimanere muto. Egli ha prodotto due delle sue piú grandi commedie non parlate, *Luci della città* e *Tempi moderni,* nel pieno di una valanga di parlato; ha borbottato uno strano linguaggio e, nei momenti culminanti, un perfetto inglese nel *Dittatore* e ha, ultimamente, fatto un film tutto parlato, *Monsieur Verdoux,* creando in questa occasione un personaggio affatto nuovo che può appropriatamente parlare un linguaggio comune. Verdoux è la maggiore delle commedie parlate, ma è cosí fredda e selvaggia da dover faticare molto per trovare il suo pubblico nella Europa di oggi cosí allenata alle cose truci.

Le buone commedie, e alcune che erano piú che buone, sopravvissero al silenzio, ma esse si sono fatte sempre meno numerose. Il parlato ci ha rivelato un grande comico, il recente e maestosamente letargico W. C. Fields che non avrebbe potuto lavorare altrettanto bene ai tempi del muto; egli era il piú solido e il piú umanamente caldo tra tutti i comici dello schermo e *It's A Gift* e *The Bank Dick,* commedie diabolicamente buffe ed incisive, degne di stare al livello delle migliori commedie (e dei migliori film comici) mai prodotte. Laurel e Hardy sono i soli comici che siano riusciti a conservare una gran parte del vasto e semplice stile del muto e che abbiano saputo lavorare in profondità nelle commedie sonore, ma non hanno fatto piú niente dal 1945. Walt Disney, che nei momenti migliori è un ispirato e comico inventore e narratore di favole, ha perso terreno durante la guerra e lo ha riconquistato soltanto in alcuni momenti. Preston Sturges ha fatto delle commedie brillanti e satiriche ma i suoi film

sono commedie drammatiche belle e nervose, unicamente ravvivate da qualche cazzottatura. I fratelli Marx facevano ridere a crepapelle ma le loro migliori commedie sono di alcuni anni fa. Jimmy Durante è soprattutto un comico da taverna notturna; Abbott e Costello sono artigiani di una certa abilità, ma solo nei loro momenti migliori; Bob Hope è un buon comico della radio con una gradevole presenza ma sullo schermo non costituisce niente di importante.

Non c'è speranza che la commedia cinematografica possa diventare molto migliore di quella che già è se non verranno fuori nuovi giovani comici veramente dotati e veramente cinematografici che abbiano libertà di fare esperimenti. Infatti, il male si è che a tutti coloro che possono saltar fuori, abbiamo da contrapporre un recente esempio degno d'invidia, che serve loro da maestro.

Una delle piú popolari commedie degli ultimi tempi è *The Paleface* di Bob Hope. Non abbiamo nessun piacere a oscurare *The Paleface* e lo citiamo perchè è quanto di meglio abbiamo a disposizione. Ma tutto ciò che di esso si può dire qui, potrebbe essere detto, con una certa intelligenza di tutte le altre commedie del nostro tempo. Quasi tutte le risate del *Paleface* sono verbali. Bob Hope è molto abile a dire le sue battute e, ogni tanto, quando le parole non lo intralciano, ha dei buoni punti di partenza, come comico visivo. Ma rimane al punto di partenza, non arriva mai né alla metà né alla fine. E' buffo, per esempio, quando reagisce a un whisky troppo forte e improvviso. Eppure non sa come diventare piú buffo (cioè come costruire e sfruttare) o come diventare buffissimo (cioè come concludere o fecondare il suo gag). La macchina deve arrivare alla dissolvenza sulla stessa faccia con la quale ha iniziato la ripresa.

Una sequenza è iniziata in modo promettente per una commedia visiva. In essa, Hope e un locale ammazzacristiani si rincorrono, senza mai trovarsi, in una città di campagna le cui strade sono state sgombrate per la paura del loro duello. Il gag consiste nel fatto che per caso o per scemenza essi seguitano a rincorrersi senza trovarsi mai. Una parte di questo è proprio divertente. Ma lo spasso si affloscia tra una risata e l'altra come una corda troppo debole per sopportare della biancheria stesa, e secondo la logica dello spirito (spietatamente logico) la risata maggiore dovrebbe venire nel momento in cui essi finalmente stanno per raggiungersi e si raggiungono. La sequenza è cosí debolmente immaginata che al momento cruciale la macchina non può permettersi il lusso di seguirli e deve passare su Jane Russel.

Riferiamoci adesso a un capolavoro. Nel *Navigatore* Buster Keaton agisce con un gag praticamente identico a quello del duello di Bob Hope. Alla deriva, sopra un battello ch'egli crede del tutto vuoto, lascia cadere una sigaretta accesa. Una ragazza la trova. Chiama ed egli la sente; tutti e due cercano di raggiungersi. Dapprima i due camminano volutamente giú per il ponte lungo e deserto; poi la ragazza, e quindi Keaton, svoltano l'angolo proprio in tempo per non

vedersi. In seguito tutti e due vanno bruscamente al trotto, ansiosi di ritrovarsi; ma siccome camminano alla stessa veocità, essi si perdono nello stesso modo. Subito dopo ognuno dei due corre come se scappasse dall'inferno. E sempre si perdono. Allora la macchina si va a piazzare in una posizione di vantaggio a poppa, si ferma ad osservare dall'alto tutta l'implicata sovrastruttura del battello mentre i protagonisti girano, scappano e sgattaiolano da un ponte dall'altro, in sú, in giú e di fianco sempre riuscendo a non incontrarsi per un pelo, in un brano ritmico incantevolmente pulito e chiaro. Non ci sono gag secondari che facciano ridere in questa sequenza e ci sono pochissime risate forti; c'è soltanto un genere di delizia calma e ordinatamente in crescendo. Quando Keaton ha ottenuto tutto quello che poteva da questa delicata versione di una rincorsa cinematografica, inventa un delizioso sistema per far incontrare i due: la ragazza, alla quale gira disperatamente la testa, entra nell'interno del battello e si siede a prender fiato su una tavola che degli operai hanno lasciato poggiata su un cavalletto. Keaton si ferma su un ponte superiore, non meno imbarazzato e rintronato. Quanto segue accade in non piú di due secondi: l'aria mossa da un ventilatore risucchia il cappello di lui; aggrappandosi disperatamente ad esso, egli casca all'indietro contro la bocca del ventilatore che si capovolge e lo fa cadere a gambe in giú. Subito la macchina passa sulla ragazza. Un cappello casca attraverso il soffitto e atterra, regolarmente, sull'asse vicino a lei. Essa non ha ancora avuto il tempo di mostrare il suo sbalordimento quando il padrone del cappello, con la testa fra le ginocchia, piomba a sedere sul cappello, spezza l'asse con l'osso sacro, e procede nel suo volo fino in terra. L'asse, spezzandosi, fa cozzare tra loro il ragazzo e la ragazza.

E' doveroso osservare che i comici del muto faticherebbero a recitare una scena parlata tanto quanto Bob Hope fatica a recitare le sue scene visive, e che la sceneggiatura e la regía sono colpevoli dell'errore quanto lo stesso Hope. Ma i piú umili attori dell'era del muto non si sarebbero lasciati tradire cosí facilmente. Come i maestri, essi conoscevano le leggi della loro arte e vi obbedivano a costo di qualsiasi fatica.

James Agee (1)

(Traduzione di *Paola Ojetti*)

(1) James Agee è un poeta che è stato critico cinematografico del « Time » e del « The Nation ». Ha scritto il commento di un notevole film recente *The Quiet One*, e ha dedicato molti mesi di studio ai grandi comici cinematografici del muto. Riteniamo di dare particolare risalto al presente articolo che è tratto dal n. del 5 settembre 1949 di *Life*.

Note

Taccuino d'uno spettatore

« Quando cominciai a occuparmi di cinema il film era una novità commerciale e industriale. Ho speso tutte le mie forze per approfondirlo e per elevarlo all'altezza del linguaggio umano. Mio unico merito è d'aver saputo trovare le prime due lettere di questo alfabeto che è ancora lontano dall'esser compiuto ». *Sono parole di D. W. Griffith, dette intorno al 1920 allo scrittore Blaise Cendrars, che le riporta in un suo saggio, forse uno dei primi saggi di estetica del film.*

Per quei pochi registi che hanno tentato di trovare ancora una dozzina di lettere di quest'alfabeto, e per quei rarissimi che ogni tanto riescono a scoprirne almeno un'altra, quanto sono rimasti fermi e fedeli a quella novità commerciale che frattanto, specie in Hollywood, è diventata tradizione e legge industriale, anzi superattivo d'un bilancio in cui decresce sempre piú il minimo di consuntivo a profitto dell'arte. I guadagni che rafforzano l'industria cinematografica sembrano non potenziare che il commercio; contro un parziale alfabeto usato da pochi si sciolgono in serie i numeri che arrivano al miliardo e oltre. Perciò sono sempre piú rari i film che fanno " parola e vita ", e abbondano invece i film che fanno battere i tasti della macchina calcolatrice.

* * *

Si è sempre detto, e si ripete in ogni occasione, che il cinema deve essere uno spettacolo popolare. Ma quel popolare *è sempre usato, mi sembra, per significare una distinzione tra una categoria piú vasta di persone, che si compra a buon mercato un paio d'ore di divertimento, e l'altra piú ristretta che non dimentica le proprie esigenze di cultura: una maggioranza munita di soli occhi e tutt'al piú anche d'un cuore lacrimogeno e una minoranza capace di discernere e di giudicare. Dunque quel* popolare *significa dozzinale, spicciolo, ottimista; e l'aggettivo limita lo spettacolo cinematografico a un prodotto per analfabeti, cui strappare lagrime o risa con una facile tiratina d'occhi o di bocca.*

Eppure spettacolo popolare è sempre stato il teatro, sin dalle origini, né v'è bisogno di citare da Eschilo a Pirandello; e si è sempre rivolto a tutti, a una categoria unica che le comprende tutte; ma non

è sempre stato uno svago edificante e giulivo, e non ha mai offerto panem et circenses, ovvero pane e cicerchie, come molti traducono ad arte o per stupidità.

* * *

Al cinema si va per passatempo, cioè a perder tempo. Molti produttori dicono cosí, non la pensano diversamente molti registi che regolano i loro film sul quadrante di questo orologio. Ma ha proprio tempo da perdere il pubblico che si paga il gusto di perderlo regalando guadagni all'industria cinematografica, sol perché essa gli dà la occasione di sprecar tempo? Se voi dite a un tifoso che allo stadio si va per perdere due ore di tempo, certo lui si meraviglierà di sentirsi giudicare un perditempo, quando non vi risponderà in malo modo. Non è poi diversa la questione per lo spettatore del cinema, dove egli si reca con lo stesso animo e con le stesse esigenze di coloro che si comprano un libro per leggerlo, che vanno a sentir musica, che frequentano le mostre d'arte. Se cosí non fosse non vi sarebbero stati ne vi sarebbero quei tali registi che hanno orientato il cinema verso indirizzi conoscitivi ed espressivi quali in genere esige un'opera d'arte.

Perciò è al non intendere questo passatempo come un profondo diletto di vedere, di sentire, di conoscere che va attribuita la scarsità del film d'arte e l'invadenza crescente dei film convenzionali, piatti, idioti i quali non aiutano affatto l'educazione di quella parte di pubblico non abituata agli sforzi mentali e che pure a volte sentí vibrare in sé qualcosa di nuovo durante la visione d'un certo film, cosí diverso dai tanti film che di solito gli vengono presentati nei cinema rionali.

* * *

In questi cinema sperduti alla periferia cittadina, capito anch'io talvolta per raggiungere qualche film che mi sfugge alla prima visione. Mi piacerebbe d'avere in mia compagnia uno di coloro che si sentono specialisti, conoscitori dei gusti del pubblico. L'avrei voluto con me quella sera, che era la sera d'un giorno qualunque, mentre si proiettava l'Orgoglio degli Amberson; intorno a me era una folla di persone attente e sospese al lento fiato di quella storia che si svolgeva dinanzi agli occhi, ed era una di quelle folle che durante gli intervalli strepita e si richiama da un punto all'altro della sala, mangiando lupini e sputando sulle scarpe del vicino. Cosí l'avrei voluto con me alle Grandi speranze che in una sala del centro aveva provocato il vuoto per tre sere, o per l'Amleto, o per Breve incontro.

Mi si dirà che la stessa folla si sbraca per il divertimento ai film di Totò e di Macario, di Gianni e Pinotto; è vero, si sbraca. Ma all'uscita è malinconica per l'idiozia che si sente addosso. Ed è proprio vero che il divertimento deve sbracare il pubblico senza insegnargli nulla?. Mettete Totò o Macario in una storia allegra, che non sia idiota o che sia pregna di quella tale idiozia fantasiosa e saporita propria della farsa classica o della caricatura, e allora il divertimento avrà la forza

di svegliare in quel pubblico di periferia qualcosa che somiglia un poco alle emozioni in lui suscitate dai film d'arte. Non dico Charlot, non dico Buster Keaton, ma Ridolini o Harold Lloyd potrebbero dare qualche insegnamento ai registi di Totò e di Macario.

* * *

Che pena vedere Anna Magnani in Vulcano. *Una grande attrice come lei, la maggiore di tutte le nostre attrici, anche quando ci appariva nei suoi film piú dozzinali. In quella scena della barca, quando ha smesso di girar la ruota dell'ossigeno e si strappa i capelli e stringe la campanella e singhiozza, diventa persino una filodrammatica che rifà il verso a Zacconi. Come mai può essere accaduto questo? Anche Dieterle, che pure è il regista degli* Amanti del sogno *o del* Ritratto di Jennie, *rifà le boccacce a qualcuno, anche lui vittima d'una presunzione, come la Magnani incapace di ribellarsi al regista che secondandola l'avviliva. Quell'affannosa salita di scale agli inizi del film prometteva qualcosa che subito attrice e regista dimenticano.*

Non ci fermiamo sul " cartolinato " dell'eruzione, che poteva far lo strabilio in mezzo ad un pubblico di ottentotti. Un signore bonario, a quel finale di zucchero d'orzo, si contentò di mormorare: " Lo possino! ".

Dicono che la Magnani con quel film volesse intentar battaglia, vendicarsi, protestare contro un sopruso; se cosí è, essa ha pagato ben duramente e senza nessun estro il rispetto che ha mancato a se stessa. Le sarebbe bastato chiedere in prestito a Lady Lou uno di quei lunghi spilloni da cappello, magari per burla.

* * *

*Un professore di filosofia, l'altra sera, rimproverava una nostra sensibile amica che aveva affermato la sua grande ammirazione per l'*Enrico V *di Laurence Olivier, sostenendo che quel film non solo non è cinema, ma nemmeno piú teatro e che Shakespeare s'era vendicato della contaminazione col suo stesso testo sfondando il cartone degli scenari e le pance degli attori. Il professore aggiunse che il cinema è appena all'*abc *e che non poteva meravigliarsi dell'impreparazione degli spettatori che si mettono a sdottorare di cinema confondendolo col teatro; e si risparmiava di citare il colore cosí assurdo, artefatto, gratuito e il malinteso culturale dello scenario, dei costumi e d'ogni atteggiamento dei personaggi.*

La squisita signora tacque, ma quando le riuscí di fermare un istante quel diluvio di competenza affermò che sarebbe tornata a godersi quel film ancora due o tre volte; ma il professore riprese a discorrere, concludendo alla fine che semmai Il terzo uomo *è vero cinema, e ancora il suo fervore dialettico restò acceso sulle povere ceneri dello spettatore incompetente.*

Lo so, il professore scriverà anche lui un trattatello di estetica del film, partorirà anche lui un bell'uovo rotondo e se lo mangerà sodo o alla cocca, ma ci sarà sempre un regista che senza conoscere Cartesio e Kant farà un bel fim. Per fortuna.

* * *

Si sente nell'aria odore di naftalina, dal remoto giungono a noi vaghi strombettii di buccine, laggiú è l'aurora o il crepuscolo di chissà quale giornata. Oddío, da qual parte viene quest'odore di muffa?

Certamente, al lume delle torce a vento o di lanterne in ferro battuto, in qualche cantiere stanno travagliandosi gli specialisti di architettura romana o gotica o rinascimentale. Un altro Quo vadis?, *forse una nuova edizione degli* Ultimi giorni di Pompei, *certamente ci scappa un* Nerone *per tutti noi, poveri peccatori.*

Va bene. Sia pure il film storico, spettacolare, colossale, se Iddio lo vuole. Ma intendiamoci subito, con un po' di calma, seduti intorno a un tavolo di caffè: sin da questo momento giuriamo odio a Cabiria *e a tutti i technicolor passati presenti e futuri, giuriamo. E fate pure i film storici, ma date un succo a questi film, date un contenuto a queste damigiane di latta; ne venga fuori al momento opportuno magari aceto o fiele, ma non acqua tinta all'anilina. Dateci un giudizio, o registi, su quella tale epoca storica, date un giudizio non conformista né edificante, ricavatene una morale per noi, una morale purchessia. Almeno Blasetti ha cercato di fare qualcosa che ci riconciliò col film storico in* Fabiola. *E i costumi facciamoli invecchiare, sciupare, puzzare di sudore. Togliamo di mezzo i ferri da stiro.*

* * *

Con la scusa del moralismo sta tornando di moda il folklore nel cinema italiano. L'etnologia ne uccide piú della storia.

* * *

Non sono un critico, mi piace la parte di spettatore, ma leggo a volte le critiche cinematografiche nei giornali. Fare un'antologia almeno d'una giornata di tali resoconti non sarebbe un divertimento maligno; se ne trarrebbe invece un elenco di appetiti nascosti, di vendette fatte e da fare, di interessi, di malumori, d'improvvise e galanti euforie. Da qualcuna di quelle critiche, non dico da tutte.

Non conosco Castellani, non ho da proporgli un soggetto né mi passa per il capo di far lo sceneggiatore con lui; ma conosco i suoi film, ho visto E' primavera..., *un film malizioso, gentile, anche civettone, anche pieno di sbagli, frammentario spesso nella seconda parte. Nessuno potrebbe negare spirito, vivacità, estro, divertimento alla storia di quel giovinastro spericolato e sbadato, un tipo naturale come lo incontriamo ogni giorno per via. Finalmente un film spruzzante allegria, scorrevole, saporito che non pretende di lasciar lividi sulla pelle degli spettatori. Il giorno dopo non ho letto che stroncature sui gior-*

nali. E' mancato poco che non accusassero Castellani di oltraggio al pudore, ma hanno detto che è un immorale.

C'è un regista che vuol divertirci con le sue ariose fantasie, all'italiana. Ebbene, scoraggiamolo, togliamogli la voglia di ridere, additiamolo al pubblico disprezzo, perché non solo vuol far ridere gli altri ma ride anche lui.

Libero De Libero

Morale e moralismo

« MORALISTA *(pl. -isti) sm. Professore di morale = chi di ogni azione coglie e giudica il lato morale; e dicesi spec. in senso ironico:* fare il moralista, *l'austero, il Catone.* » *Così il Palazzi nel suo dizionario; ed è strano che all'amico Trabucco sia sfuggito questo senso dacché sul* « *Popolo* » *del 7 marzo mi rimprovera di aver detto, a proposito dei tagli che negli Stati Uniti volevano fare a* Ladri di biciclette, *che il movente vero doveva essere di carattere finanziario perché* « *questi, o simili, sono sempre i motivi che muovono i* moralisti ».

Scrive Trabucco: « *Noi spesso facciamo riserve morali sui film e sulle commedie: godremmo per caso di un'interessenza per questi nostri giudizi negativi e per le nostre riserve?*

Ci sembra alquanto ardita la quasi equazione: moralismo eguale bottega e ci sembra anche un'ingiuria gratuita per dei galantuomini che credono di servire l'etica artistica salvando l'etica morale.

Ma forse a Chiarini la parola ha tradito il pensiero ».

Proprio non direi: la parola era esattamente adoperata e voleva riferirsi a quegli eccessi moralistici che lo stesso Trabucco condanna definendoli pruderies *e invitando gli americani a rivedere il loro giudizio. Dunque nessuna ingiuria gratuita, da parte mia,* a quei galantuomini *ecc. ai quali tutt'al più potrei affettuosamente consigliare di provvedere al salvataggio dell'etica oppure a quello della morale onde impedire che si possa intendere, Tommaseo alla mano, una morale tisica.*

L. C.

Due lettere

Con le due lettere dei nostri collaboratori Castello e Di Giammatteo, riprodotte qui appresso, consideriamo chiuse le rispettive polemiche.

Caro Direttore,

ti sarai certamente stupito di vedere come Corrado Terzi, nel discutere una tua osservazione su « certi filologi dilettanti », abbia dedicato quasi tutta la sua lunga lettera a rispolverare una piccola faccenda che non riguarda né *Bianco e Nero* né la tua nota. Come lo dobbiamo chiamare: una divagazione, uno sfogo? « Debbo ringranziare Fernaldo Di Giammatteo... », « Di Giammatteo non ha voluto criticare il libro seriamen-

te... », « Trovo alquanto sciocco che Di Giammatteo... », e via di questo passo. Di fatto, sembra che Terzi voglia sfogare uno suo antico rancore contro di me. E su questo non avrei nulla da dire (e me ne stupirei a mia volta), se non sentissi il dovere di rettificare, senza l'acrimonia usata dal mio contraddittore, alcune affermazioni che non rispondono a verità. Nel fascicolo di giugno-luglio 1948 de « La critica cinematografica » non apparve una critica al volume di Terzi sullo *Zuiderzee* di Jvens, bensí una semplice e breve premessa ad una parte di quelle « pagine autobiografiche » che *Bianco e Nero* avrebbe poi pubblicato, in una veste piú ampia e completa, nel n. 10 dell'ottobre 1949. Terzi ricorda che la prefazione al volume non poteva non essere lacunosa perché fu scritta nell'estate del 1944 e pubblicata nel 1945. Era quindi impossibile scrivere cartoline postali a Joris Jvens.

Si potrebbe rispondere: non sarebbe stato, allora, piú opportuno rimandare la pubblicazione della sceneggiatura? Jvens è una figura cosí importante, e nello stesso tempo coí poco nota, che avrebbe diritto (mi sembra) ad una presentazione piú accurata ed esauriente. Ma di questo non mi voglio occupare perché non so quali fossero, nel 1945, le esigenze editoriali della « Poligono », né desidero interessarmi degli affari privati del prossimo. C'è piuttosto una cosa da dire, ed è questa: il libro è stato stampato nell'ottobre del 1945, come si legge nell'ultima pagina. Ora, nei mesi che intercorrono fra la Liberazione (fine d'aprile) e l'autunno del 1945, non era proprio possibile raccogliere qualche informazione sicura su Jvens e migliorare quella che, con tanto scandalo di Terzi ho osato definire una « smilza paginetta di maniera »?

D'altronde, chi scrive, senza interessarsi particolarmente di Jvens e senza avere sulle spalle la responsabilità di un'opera come quella, venne a conoscenza dell'autobiografia nella primavera del 1946, giacché gli estratti che piú tardi tradusse, furono pubblicati nei fascicoli di marzo e di aprile di « Theatre Arts » prima di essere raccolti in volume. Tutto ciò avveniva, dunque, pochi mesi dopo l'uscita del libro di Terzi, e non l'altro ieri. E la collettività godrebbe certo di piú se il nostro infuriato amico avesse avuto, allora, meno fretta e, oggi, meno suscettibilità per una vecchia storia di cartoline postali.

Ti prego di scusarmi per lo spazio che ti chiedo di riservare a questa precisazione. Sei molto gentile e te ne ringrazio. Con viva cordialità, tuo

Fernaldo Di Giammatteo

Caro Chiarini,

Leggo su *Bianco e Nero* di febbraio la replica di Antonio Petrucci alla mia nota *Mostra, e non fiera,* pubblicata nel fascicolo di dicembre 1949. E tengo a precisare un solo punto (l'unico, del resto, sul quale Petrucci è stato in grado di replicare): quello relativo al calendario delle manifestazioni veneziane. Petrucci crede di potermi accusare di scarsa informazione, essendo la mia nota comparsa quando il

calendario definitivo era ormai di dominio pubblico. In realtà, a causa della periodicità mensile della rivista e di un ritardo subito dal fascicolo di dicembre, tra la consegna del mio scritto e la sua pubblicazione intercorse (e tu sei in grado di farne fede) un buon paio di mesi. Durante i quali la direzione della Mostra di Venezia, tenendo anche conto delle osservazioni mosse ai suoi primitivi progetti, elaborò il calendario definitivo. Quando io scrivevo, le notizie correnti erano un po' diverse. Notizie — soggiungo — tutt'altro che anonime, in quanto fornite, ad intervistatori, dallo stesso Petrucci (o, quanto meno, a lui dagli intervistatori attribuite). Mi pare ovvio che la fonte delle notizie era tale da rendere superflua una mia diretta richiesta di informazioni.

Agli altri punti della mia nota Petrucci o non risponde o risponde, mi pare, con poca pertinenza. Io lamentavo l'eccessiva durata della Mostra, in quanto causa di un afflusso di film scadenti, e auspicavo una mostra di dieci giorni, intercalati da cinque personali. Petrucci, con l'aria di tranquillizzarmi, mi regala una mostra di ventidue giorni, di cui soltanto tre dedicati alle personali. Non vedo proprio come il pericolo da me denunciato debba considerarsi dissolto.

Riguardo all'osservazione da me fatta circa l'opportunità di abolire il premio per il miglior film italiano, Petrucci fa un ragionamento che l'esperienza del passato vale di per sé a smentire: scorra, il direttore della Mostra, l'elenco delle Coppe Mussolini e mi dica se i film che le hanno ricevute erano in gran maggioranza degni dell'*incoraggiamento*; se cioè quelle coppe hanno nel passato adempiuta la loro funzione.

Sulla questione della giuria internazionale, Petrucci tace. Dopo di che, la risposta ai miei rilievi non mi rimane che attenderla dai fatti, cioè dalla prossima Mostra. Che non dubito sarà — grazie anche alla solerzia del suo direttore (e, perché no, alla defezione di Cannes) — assai migliore della precedente.

Ti saluto cordialmente

Giulio Cesare Castello

I libri

EVELINA TARRONI: *Filmologia pedagogica* (volumetto n. 13 della « Biblioteca dell'educatore » - « Enciclopedia didattica » diretta dal prof. Luigi Volpicelli), Milano, Anonima Edizioni Viola, 1950.
GLAUCO VIAZZI (compilazione): *Il cinema sovietico* I, Parma, « Sequenze », anno I, numero 3, novembre 1949.
RISTAMPE E TRADUZIONI.

La letteratura cinematografica sul problema didattico (e sulla sociologia in generale), non è ricca in Italia: peraltro la poca che esiste è spesso a carattere « confessionale » o troppo legata a fenomeni politici a tutto svantaggio di una seria e obbiettiva trattazione. Poco valore ha ad esempio, sul piano teorico e pratico, *Problemi del cinema scolastico* (1): un volume che, uscito durante la guerra, raccoglie alla rinfusa, con una quindicina di righe del tutto sommarie come prefazione, le relazioni (e le discussioni che ne seguirono) lette al Convegno di studio sui problemi del cinematografo scolastico, promosso nel 1942 dalla Cineteca nazionale e organizzata dal Provveditorato agli studi di Perugia. Nel dopoguerra, a colmare almeno in parte l'accennata lacuna, si è messa proprio questa rivista, che ha iniziato sull'argomento un « dibattito » nel corso del quale si intende arricchire e chiarire idee: ai lettori di *Bianco e Nero* sono noti gli scritti di Guido Gonella, Luigi Volpicelli, Mario Zangara, A. F. Fratangelo ed Evelina Tarroni (2): quello di quest'ultima preludeva al dibattito stesso e costituisce la prefazione ad un suo recente volumetto, stampato dalla Anonima Edizioni Viola per la « Biblioteca dell'educatore » (« Enciclopedia didattica ») diretta dal prof. Luigi Volpicelli. « Scopo della filmologia, in generale », premette l'autrice, « è quello di studiare le

(1) Salvatore Valitutti, Livio Laurenti, Francesco Francescaglia, Averardo Montesperelli, Achille Bertini Calosso, Pietro Pizzoni, Elio Tonini, Orlando Berioli: *Problemi del cinematografo scolastico,* Perugia, R. Provveditorato agli studi, 1942.

(2) Evelina Tarroni: *Il problema del film didattico,* in *Bianco e Nero,* anno IX numero 2, aprile 1948; Guido Gonella: *Funzione del cinema nella nuova scuola,* in *Bianco e Nero,* anno X, numero 11, novembre 1949; Luigi Volpicelli: *Il vero problema del cinematografo rispetto all'educazione, Pregiudizi sul cinema e l'educazione,* in *Bianco e Nero* anno X, numero 5 e numero 9, maggio 1949 e settembre 1949; Mario Zangara: *Il cinema nella scuola,* in *Bianco e Nero,* anno XI, numero 1, gennaio 1950; A.F. Fratangelo: *Alcuni problemi di cinedidattica,* in *Bianco e Nero,* anno XI, numero 2, febbraio 1950.

reali possibilità e i limiti del mezzo filmico, di fronte alle richieste sempre piú urgenti e piú varie che la società moderna rivolge al cinema »; tra queste richieste non può essere dimenticata, naturalmente, quella del cinema didattico: « . . . la funzione educativa del cinema non si limita solo alla ricerca o all'insegnamento nel campo scientifico, ché, anzi, la pedagogia moderna affida al mezzo filmico dei cómpiti che vanno diventando ogni giorno piú complessi ed estesi. Tanto complessi ed estesi, da far sentire la necessità di una nuova branca di studi, la filmologia pedagogica ». Nel suo volumetto, la Tarroni cerca appunto di definire, all'interno del vastissimo campo che racchiude la filmologia in generale, i confini piú ristretti riguardanti la particolare indagine sui problemi essenzialmente didattici. La società moderna implica una scuola moderna: e le prime domande, tra le altre di varia natura alle quali occorre rispondere, è che posto può o deve avere in questa nuova scuola il cinema inteso come mezzo di insegnamento, come una nuova tecnica del conoscere; e se si debba, nel caso in esame, considerare il film alla stregua di un semplice espediente tecnico o non piuttosto di un fatto espressivo cioè di linguaggio. *Filmologia pedagogica* costituisce il primo serio tentativo italiano di sistemare la materia organicamente e scientificamente proprio perché, pur non tralasciando le esperienze piú o meno empiriche e pratiche, la Tarroni parte da presupposti estetici, dimostrando una sufficiente — sia pur limitata a pochi testi — preparazione teorica. Al lume dei principi di Rotha, Balázs e Spottiswoode le è possibile impostare valevolmente il problema principale (e i collaterali) e quindi confutare con ragione di causa le posizioni di un Vólpicelli o di un Pellizzi: i quali mettono in dubbio la possibilità di impiegare il mezzo filmico come sussidio pedagogico.

* * *

Dopo un primo capitolo sulle origini del cinema educativo (capitolo che contempla lo sviluppo tecnico del nuovo mezzo nelle sue diverse ramificazioni; la funzione sociale del documentario), la Tarroni entra nel vivo della trattazione: cerca cioè di risolvere il problema principale che la filmologia pedagogica si propone, di vedere e stabilire appunto entro quali limiti e in quale misura il film può essere adoperato a scopo didattico. Sulla scorta accennata delle referenze teoriche-estetiche, l'autrice fa subito una sostanziale e determinante precisazione: che il cinema non può essere considerato, ai fini dell'insegnamento, soltanto come *uno* fra i tanti materiali usati nell'educazione audio-visiva: come un mezzo piú comodo e piú efficace per mettere a disposizione degli alunni una certa quantità di immagini. Il cinema, ella sottolinea, non è una serie di immagini: la caratteristica del suo linguaggio consiste non tanto in queste immagini, che sono uno dei suoi elementi, quanto nei rapporti che esso crea fra le immagini (Balázs): gli elementi strutturali del film possono trovare una facile analogia con gli elementi che costituiscono il lin-

guaggio parlato e scritto (quadro-inquadratura, sequenza-periodo) (1). Basandosi su tali principi, la Tarroni può cosí contrabbattere, ad esempio, l'obiezione secondo la quale il film, facendo presa in modo particolare sulle facoltà intuitive dello spettatore, lo disabituerebbe al ragionamento. Il montaggio attraverso il processo associativo delle idee e dei sentimenti, traduce queste associazioni in conoscenze, giudizi, o deduzioni logiche (il « montaggio ideale » di cui parla, tra gli altri, Spottiswoode); inoltre il carattere emotivo della esperienza sensoriale, suscitando l'interesse, facilita e non ostacola l'insegnamento come altri vorrebbero. « In questo modo, per quanto all'apprendimento per mezzo del cinema si segua la via opposta di quella tenuta dall'istruzione verbale, la fase della formulazione logica dei giudizi non manca, anche se viene in un secondo momento ». Al Balázs e allo Spottiswoode, la Tarroni ricorre ancora per confutare una terza e non meno importante obbiezione: che il linguaggio filmico non darebbe mai una rappresentazione veramente obbiettiva della realtà, ma soltanto una interpretazione soggettiva di essa. Al contrario, un regista può anche essere obbiettivo, quando cioè egli rispecchia il suo atteggiamento oggettivo; oppure quando al cosiddetto montaggio « creativo » preferisce quello che alcuni tecnici chiamano semplicemente montaggio « narrativo »: quando cioè si limita ad ordinare i dati della narrazione per rendere comprensibile lo sviluppo della azione. E si deve soprattutto tener presente che, in certi casi, è proprio una valutazione soggettiva della realtà da parte del regista che conferisce all'opera il suo effettivo valore pedagogico. La qual cosa, in ultima analisi, ci sembra la piú importante ai fini di un ideale cinema didattico: che si identifichi, cioè, in un cinema artistico. « Il veleno del film consiste in questo: che, pur avendo l'apparenza della realtà, esso può, attraverso il montaggio e i diversi trucchi, adulterare profondamente la realtà. Da ciò » conclude assai opportunamente la Tarroni, « la necessità di creare una coscienza critico-estetica nel pubblico, soprattutto nei giovani e nel popolo ». Comunque, ella aggiunge, il film non insegna da solo: esso, nelle sue applicazioni didattiche, non può costituire che una fase della lezione; le critiche mosse al valore pedagogico del cinema si debbono rivolgere, piú che ai possibili sviluppi del film nel campo dell'educazione, ai limiti delle realizzazioni fin qui ottenute; esse servono ad « indicarne la problematica in relazione alle esigenze attuali della pedagogia, piú che a negarne sostanzialmente il valore ». Nel capitolo successivo la Tarroni cerca di stabilire una classificazione a seconda delle tecniche occorrenti alle varie funzioni che si vogliono affidare alle pellicole pedagogiche: esse vengono suddivise in didattiche (montaggio narrativo), di informazione (il documentario nei suoi diversi aspetti) educative (intese come contributo alla formazione del carattere e dell'educazione morale). Si tratta, come si vede, di una classificazione sommaria, la

(1) Cfr. Mortimer J. Adler: *Art and Prudence*, New York, Longmans, 1937.

quale vuole avere soltanto un valore di traccia. Seguono capitoletti sui problemi tecnici e pedagogici del film educativo, sull'organizzazione di esso nei diversi Stati (quest'ultimo non sempre informato: per quanto riguarda l'U.R.S.S., l'autrice si limita a dire che « la produzione cinematografica è strettamente controllata dallo Stato, il quale ha creato un Istituto del Flm Educativo »). Chiude il volumetto una bibliografia, che invero poteva essere piú nutrita, come piú completa la visione teorico-storica della Tarroni: molti altri elementi, a sostegno della sua tesi, avrebbero certo portato i testi di Eisenstein, Pudovkin, Arnheim e una lettura piú completa e approfondite di Rotha e soprattutto di Grierson.

* * *

Oltre a quelli accennati dalla Tarroni (il sonoro, il colore, il disegno animato e i grafici), un altro quesito tecnico la filmologia deve tener presente per il raggiungimento di una maggiore efficacia pedagogica del film: il problema della stereoscopia. Non esiste ancora, sul cinema in rilievo, una adeguata trattazione teorica: il nostro giudizio è comunque relativo: non abbiamo conoscenza diretta, infatti, di « Stereokino » (Moskva, Goskinoisdat, 1945) e di « Rastrovaia stereoskopia v kino » (idem) rispettivamente scritti da Sepeljuk e B. T. Ivanov. Tra gli articoli sull'argomento, per lo piú di scarso valore, ne spicca uno di Eisenstein, riportato nel n. 3 di « Sequenze » dedicato al cinema sovietico. Abbiamo altrove sottolineato come la impossibilità di conoscere direttamente i film prodotti nell'U.R.S.S. costituisca un grave inconveniente sul piano della cultura; come tale fatto generi equivoci, disperda preziose fonti di studio, di polemica, di ricerche e di critica. Il cinema sovietico si ferma generalmente, per noi italiani, ai soliti film di Eisenstein e Pudovkin: ignoriamo inoltre molte opere di questi due autori e tutta l'attività, o quasi, di un Dovzgenko. (Analogamente, la letteratura cinematografica dell'U.R.S.S. non si esaurisce nei libri tradotti in italia da Barbaro e da Langella o in America o in Gran Bretagna da Leyda.) E ben poco conosciamo di registi come Trauberg e dei fratelli Vassiliev, di Kosinzev ed Ermeler, Romm e Yutkevic, Gherasimov e di tanti altri vecchi e nuovi: e questo poco è patrimonio di un ristretto numero di spettatori e studiosi; di coloro che, come noi, hanno avuto la possibilità di partecipare a mostre internazionali, a visioni private, a manifestazioni speciali: come quella tenutasi a Milano dal 30 ottobre al 18 dicembre, in occasione della quale l'Associazione italiana rapporti culturali con l'U.R.S.S. ha edito un fascicoletto-programma contenente, oltre ad una prefazione di R. Rossanda Banfi, « casts », « credits », soggetti, bibliografie e scritti vari sui film presentati e filmografie dei vari registi (1). Condividiamo quindi quanto scrive Glauco Viazzi nella

(1) Al festival sono stati presentati i seguenti film: *L'infanzia di Gorki* (1938) di Donskoi, *Volga Volga* (1938) di Aleksandrov, *Ciapaiev* (1934) di S. e G. Vas-

presentazione del citato numero di « Sequenze » da lui curato: « Ignorare il cinema sovietico non è certo atteggiamento culturale; è ancor meno atteggiamento culturale l'aggrapparsi tanto tenacemente ad alcuni pregiudizi settari, a dei veri e propri « riflessi condizionati », i quali ostacolano quella discussione sul cinema sovietico tra critici, studiosi, e spettatori di diverse tendenze filosofiche, che utilmente può servire allo sviluppo della coscienza del fatto cinematografico, e dell'amore che le persone bennate portano all'arte cinematografica ». A questo primo numero, uno dei piú cospicui contributi italiani sull'argomento, ne seguirà un secondo contenente, come annunzia il direttore della rivista Luigi Malerba (1) « quanto vorranno liberamente esprimere sull'argomento critici e uomini della cultura ». Tale continuazione è senza dubbio opportuna e necessaria; ma essa non potrà portare elementi piuttosto definitivi, proprio perché critici e studiosi italiani non hanno ancora una conoscenza diretta dei veri testi indispensabili per formulare polemiche, ragioni e giudizi: i film. Una tale conoscenza permetterebbe, ad esempio, una lettura maggiormente « critica » di *Motivi sulla cinematografia sovietica* e *Valore del cinema sovietico*: articoli nei quali Barbaro e Chiarini giungono a conclusioni opposte.

Ad ogni modo la pur esigua personale cognizione di opere e uomini riguardanti il film russo, ci può fornire elementi sufficienti per discutere, sia pure nei limiti concessi dallo spazio, sulla « notizia storica » firmata da Pudovkin e dalla Smirnova. Sostenere, come essi fanno, che non si deve tralasciare la vita reale per un « formalismo acuto » o per « effetti eccentrici », e che nuovi contenuti determinano nuove forme, sono principi valevoli. Senonché l'interessante panorama è sopratutto volto a informare sui nuovi contenuti del cinema sovietico, senza accennare alle nuove forme da essi determinate: e in piú punti risulta che la verità dei « soggetti » diventa elemento sufficiente per dare di un'opera un giudizio positivo. Pertanto il *Giuramento* di Ciaureli rappresenta per i due autori « il bilancio dello sviluppo della cinematografia sovietica »; *Glinka* di Arnstam e *La leggenda della terra siberiana* di Pyriev sono considerate tra le migliori pellicole sovietiche del dopoguerra: laddove la seconda, ad esempio, ci sembra piuttosto mediocre, e la terza non risolutiva, sul piano artistico, di « un importante problema: quello che

siliev, *Il quartiere di Viborg* (1938) di Kosinzev e Trauberg, *La battaglia per la nostra Ucraina sovietica* (1943) di Dovzgenko, *Biancheggia una vela solitaria* (1937) di Legoscin, *Circo* di Aleksandrov, *Ivan il Terribile* (1944), *Aleksandr Nevskij* (1938) di Eisenstein.

(1) Luigi Malerba ha curato il secondo fascicolo di « Sequenze » (ottobre 1949): *I registi parlano del film*. Tale fascicolo contiene: *I film che non si possono rifare* (Pasinetti), *Il cinema antropomorfico* (Visconti), *Universalità del film* (Pudovkin), *La camera-personaggio* (Carné), *Il cinema contro lo spirito* (Clair), *Unità creativa* (Chiarini), *Lo stile del film* (Dreyer), *Da Vienna a Hollywood* (von Stroheim), *Documento e realtà* (Grierson), *Disegni animati educativi* (Disney), *Nascita dell'« Enrico V »* (Olivier), *Ritmo* e *Appello agli uomini* (Chaplin), *Colore e significato* (Eisenstein).

unisce l'arte alla vita del popolo », in fine piú di una critica è rivolta ad *Ottobre* e a *Il vecchio e il nuovo* (*La linea generale*): nel quale ultimo riscontriamo non tanto valori formali quanto stilistici, e una sincera partecipazione umana. Va comunque chiarito che, quella di Pudovkin e della Smirnova, è una « notizia storica » scritta in occasione dell'ultimo festival di Marianské Lazné; in questo fatto contingente essa trova pertanto i suoi limiti e, tra l'altro, alcune sproporzioni di trattazione: i pochi cenni a Dovzgenko, ad esempio e le molte righe dedicate al film di Pyriev, a quella rassegna appunto presentato. Tale precisazione va fatta anche perché lo scritto in esame potrebbe maggiormente alimentare gli innumerevoli equivoci che ancora permangono sul cinema sovietico e sull'estetica marxista, in generale. « Si crede comunemente che, secondo il marxismo », scriveva Christopher Caudwell, « l'arte per l'arte sia un'illusione, e tutta l'arte debba essere propaganda. Questa tuttavia è la solita semplicistica versione borghese di un problema assai piú complesso. L'arte è una funzione sociale. Questa non è un'esigenza marxista, ma risulta dalla definizione stessa della forma dell'arte... Le fantasie del sognatore non sono arte: lo diventano soltanto con l'aggiunta di musica, di forme o di parole; quando cioè sono rivestite di simboli riconosciuti dalla società. Naturalmente nel processo avvengono delle modifiche: le fantasie sono modificate dalla loro veste sociale; il complesso della lingua acquista nuove associazioni e nuovi rapporti; non sono suoni causali quelli che costituiscono la musica, ma suoni scelti da una scala riconosciuta dalla società e tratti da strumenti socialmente evoluti » (1). Non va dimenticato, inoltre, che nell'estetica marxista, e quindi nel cinema sovietico, il problema della forma e del contenuto non è ancora risolta. Piú di una critica viene fatta, dalle pagine di *Iskusstvo Kino* (rivista di cui riferiremo in una prossima nota), a quei recensori che si limitano a considerare il « soggetto » di un film, senza analizzare come tale soggetto sia stato o meno risolto. « Analizzando l'idea dell'opera », scrive Ekelcik, « il critico non può astrarsi dalle forme concrete di cui quell'idea si riveste... » (2). Le polemiche in merito sono dunque tuttora aperte, e interessanti per portare nuovi elementi alle note sull'estetica marxista che molto opportunamente *Bianco e Nero* va pubblicando. Il numero di « Sequenze » curato da Viazzi contiene, oltre a quello di Eisenstein, altri scritti teorici: Aleksandrov parla *Della tecnica del comico*; Gherasimov de *La recitazione realistica*; completano il fascicolo articoli storico-informativi sul *Cinema documentario sovietico* (Tom Granich), su *I film per l'infanzia nell'Unione Sovietica* (L. Cerniovski), su *Il documentario scientifico dell'Unione Sovietica* (Corrado Terzi) e su *La letteratura cinematografica in U.R.S.S.*

(1) Christopher Caudwell: *Studies in a dying Culture,* London, John Lane; edizione italiana: *La fine di una cultura,* Einaudi, Torino, 1949.

(2) Ekelcik: *L'operatore, il soggettista e il critico,* in « Iskusstvo Kino », Moskva, n. 4, luglio-aprile 1949.

Ristampe e traduzioni, Film Technique e *Film Acting* di Pudovkin, pubblicati a suo tempo a Londra da Gollancz e Newnes (1929, 1933) il primo, e da Newnes (1935, 1937) il secondo, sono stati riuniti in un unico volume, intitolato appunto *Film Technique & Film Acting,* dalla Puelischers Lear di New York (prima edizione americana tradotta da Ivor Montagu; introduzione di Lewis Jacobs, 1949). La Harcourt, Brace and Company di New York ha pubblicato *Film Form* (traduzione e cura di Jay Leyda, 1949) che costituisce, con *The Film Sense* (edito dalla stessa casa) il compendio dei principi teorici di S. M. Eisenstein. Queste ultime due opere stanno per essere pubblicate in italiano da Einaudi.

Guido Aristarco

I film

Tobacco Road

(*La via del tabacco*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: 20th Century Fox, 1941 - *produttore*: Darryl F. Zanuck - *regía*: John Ford - *soggetto*: riduzione del romanzo « Tobacco Road » di Erskine Caldwell - *sceneggiatura*: Nunnally Johnson - *fotografia*: Arthur Miller - *musica*: Alfred Newman - *scenografia*: Thomas Little - *attori*: Charles Grapevin (Jeeter Lester), Elisabeth Patterson (Ada Lester), William Tracy (Dude), Marjorie Rambeau (Bessie Rice), Ward Bond (Lov Bensey), Gene Tierney (Ellie May), Slim Summerville (Henry Peabody), Dana Andrews (capitano Tim), Grant Mitchell (George Payne).

« A Ford — scrisse Pasinetti su questa stessa rivista — piace fare, prodigarsi nel suo lavoro; ogni situazione che gli sia offerta da uno scenario, trova sempre il modo migliore per risolverla. Ha una profonda conoscenza dei mezzi tecnici e sa disporne con disinvoltura, senza esagerazione. Ha bisogno di conoscere l'ambiente in cui si svolge l'azione del film che deve realizzare, di respirarne l'atmosfera, ancorché questa, come nei numerosi western, debba essere evocata dalle storie di qualche decina d'anni prima. Ad una vicenda come quella della prima ferrovia o come quella della diligenza che trasferisce un gruppo di gente da una regione all'altra nel Nord-America può apportare, oltre tutto, un certo calore umano. Altrimenti si limiterà, ove non senta i motivi offertigli dallo scenario, a usare della sua perizia tecnica, del suo senso mirabile del ritmo figurativo ». Quest'ultimo è il caso — non infrequente in un regista cosí prolifico — di *Tobacco Road*.

Dopo *The Long Voyage Home* e prima della serie documentaria sulla Marina degli Stati Uniti, Ford si è accostato a due romanzi di valori e significato dissimili (quello di Caldwell e quello di Llewellyn su un episodio accaduto nei distretti carboniferi inglesi) ma entrambi lontani dai filoni piú genuini della propria arte. Periodo di transizione e di indifferenza: questa materia non risvegliava nel suo spirito alcuna eco profonda (come, invece, la avrebbe poi risvegliata, sia pure senza esito soddisfacente, la materia del documentario). Forse noi attribuiamo troppa importanza al fenomeno letterario di *Tobacco Road* e, fondandoci sulle reazioni suscitate in Italia, siamo propensi a credere che anche negli Stati Uniti esso abbia assunto proporzioni insolite. Stabilire quali siano stati i giusti termini della questione non riesce agevole, ma quel che è certo è che Ford (il quale pure si avvicinò con la massima serietà a *The Grapes of Wrath* di Steinbeck, cui noi facciamo un credito minore che al romanzo di Caldwell) la pensava diversamente. Non solo diversamente da noi, ma anche da John Kirkland che dalla storia della famiglia Lester trasse una fedele versione teatrale.

Si potrebbe avanzare un'altra ipotesi: che i produttori abbiano avuto paura della feroce ribellione serpeggiante sotto la scorza di questa umanità che non ha piú nulla di umano, e che abbiano costretto Ford a gettare acqua a torrenti sulla « denuncia » sociale di Caldwell. Nel film, infatti, i suggerimenti in tal senso occorre estrarli di forza da un'azione che sembra congegnata apposta per farli dimenticare, e

se ancora, con molta buona volontà, se ne può isolare qualche brano si scopre di aver agito sotto l'influenza del romanzo e di essere andati assai oltre lo spirito dell'opera cinematografica.

Sulle intenzioni di Ford non è possibile equivocare. L'apparizione, all'inizio del film, della macchina sgangherata di Jeeter Lester, l'evidente gusto con cui ci si indugia sugli elementi buffi della sequenza, le battute che si scambiano lo stesso Jeeter e Peabody (non a caso impersonato da Slim Summerville), la mimica grottesca dei due hanno un significato introduttivo che non potrebbe essere piú chiaro: la miserabile vita dei vecchi coloni della « via del tabacco » offre gran copia di fatti psicologicamente pazzeschi che il regista impiega non per chiarirne le cause (o pochissimo, per questo) ma per presentarli quasi staccati dal fondo, nella loro veste piú elementare. Il film si traduce perciò in una specie di farsa esasperata, e neppur tanto amara e crudele come sembrerebbe inevitabile data la materia scelta.

Dei valori tragici che vi potrebbero andar collegati rimane solo una tenuissima traccia nel finale, ma su tutto predomina un tono accórato e triste che è bel lontano dall'essenza della tragedia quale l'ambiente e i personaggi proponevano. Nelle altre parti, sono attentamente evitati: la follia di Dude che con la sua automobile nuova uccide (nel romanzo) un negro è ridotta a manifestazioni soltanto risibili, la stessa Ada Lester che nel romanzo muore schiacciata sotto la macchina, qui si avvia alla fine verso l'ospizio insieme al marito. Il dramma è contenuto entro pareti assai strette e non s'innalza mai sino all'esplosione di contrasti violenti: lo prova il modo con cui sono presentati i rapporti di Lov con Pearl. Il personaggio della donna è stato soppresso, e di lei non sappiamo altro che quanto dice Lov: è chiaro che al regista non interessava il dramma di Pearl ma soltanto la caricatura del marito allocco. Anche il dramma piú ampio dei coloni che si oppongono alla trasformazione della terra e, nonostante la fame, restano abbarbicati alla loro ingrata « via del tabacco » sfuma nella rassegnazione finale, e nella vittoria del buon senso. « Questi vecchi pazzi si sono finalmente arresi », sottintende bonariamente quella sequenza, e nessuno si rammarica che ciò contrasti con la materia del film.

La « perizia tecnica » e il « senso mirabile del ritmo figurativo » non hanno impedito a Ford di comporre una opera inutile. Il romanzo lo si sarebbe potuto trasformare in qualsiasi modo, e snaturarlo anche di piú di quel che non l'abbia snaturato lui: poiché non è questo che importa — ma non si poteva farlo per poi non sostituire nulla di sostanziale a quanto era stato eliminato o modificato. Anche una farsa è giustificabile quando possegga una propria ragione d'esistere, ed una propria coerenza interna dalla quale le varie parti siano dominate e disciplinate. Ford, invece, si è accontentato di cesellare con tocchi magistrali qualche frammento sino a farne sprizzare una comicità di grande effetto (si vedano, fra le migliori, le sequenze del matrimonio e della notte d'albergo in città), valendosi solo a tratti del proprio senso del ritmo figurativo e sottraendosi insomma alla grossa obbligazione che si era assunta. Il secondo film di questo periodo, *How Green Was My Valley,* può perfino considerarsi piú riuscito di *Tobacco Road,* per quanto sia piú macchinoso e ligio a criteri spettacolari.

They Were Expendable

(*I sacrificati*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Metro Goldwyn Mayer, 1945 - *produttore*: John Ford - *regia*: John Ford - *soggetto*: riduzione di un racconto di William L. White - *sceneggiatura*: Frank Wead - *fotografia*: Joseph H. August - *scenografia*: Cedric Gibbons e Malcomb Browne - *musica*: Herbert Stothart - *attori*: Robert Montgomery (tenente John Brickley), John Wayne (il secondo di Brickley), Donna Reed (Sandra), Ward Bond (il capocannoniere), Jack Holt, Marshall Thompson, Leon Ames, Paul Langton, Arthur Walsh, Donald Curtis, Cameron Mitchell, Jeff York, Murray Alper, Harry Tenbrook, Jack Pennick.

Per un vecchio « lupo di mare » co-

me Ford, la Marina in guerra era un tema allettante. Egli intuí la possibilità di accostare, non soltanto superficialmente ma giungendovi dall'intimo, quelle due sfere del suo mondo cinematografico (la vita del mare, appunto, e il gusto dell'avventura all'aria aperta e su spazi sconfinati, proprio dei « western ») che ne avevano arricchito la personalità piú di qualsiasi altra esperienza, e di cui indirettamente risentono anche i film che potremmo grosso modo ascrivere alla sua terza fonte di ispirazione (*The Whole Town's Talking* e *The Informer*, per esempio). Un orizzonte cosí suggestivo meritava di essere esplorato a fondo, e Ford invero si accinse all'impresa con quel suo tipico, instancabile entusiasmo che aveva sempre promesso grandi cose (e spesso le aveva mantenute). Oltretutto, un'impresa simile portava con sé la necessità di piegarsi alle esigenze pratiche del documentario. Se ne avvide il regista fin dal primo istante e non tentò nemmeno di girare l'ostacolo. Se il documentario (egli forse pensò) preme piú di ogni altra cosa, lo si faccia con piena dedizione: di fatto il primo film della serie « Marina in guerra » registrò le fasi salienti della battaglia delle Midway, e le dovette registrare con tanta efficacia (spettacolare e tecnica insieme) da far concedere al suo autore, nel 1942, un Oscar speciale dell'Accademia cinematografica per il miglior documentario dell'anno. In questo e nel secondo documentario bellico (*We Sail at midnight*, 1943), Ford volle certo realizzare compiutamente (chi poteva dire se la occasione si sarebbe mai piú ripetuta in termini cosí estremi e facili?) un suo antico desiderio: « Non voglio che lo spettatore — egli suole ripetere spesso — sia conscio della macchina da presa e dello schermo. Voglio che senta che ciò che vede è reale ».

Ma probabilmente non ne fu soddisfatto, e, attraverso l'insoddisfazione, poté scorgere il pericolo che lo minacciava: quella realtà che egli intendeva presentare nella sua configurazione piú diretta acquistava a mano a mano una importanza a sé e scivolava insensibilmente verso la cronaca nuda e scabra, tutta chiusa nel proprio guscio e sorda agli impulsi della fantasia. Ford, si noti, non ha la stoffa del documentarista in grado di tentare una interpretazione « lirica » della realtà. Non è un Flaherty, e la realtà in questo suo aspetto immediato difficilmente potrebbe sollecitare la sua immaginazione. Non ha, per contro, nemmeno gli interessi di una documentaria della scuola britannica che, muovendo da una posizione diversa, cerca di trarre dalla realtà una sostanza altrimenti non palese agli occhi dell'uomo comune; non è insomma, né un « informatore » né un « propagandista » nel senso che a queste parole attribuiscono i documentaristi inglesi. Insistendo sui modi del documentario puro, avrebbe dato una nuova prova della sua versatilità, ma — ci si può domandare — quanto necessaria? Che cosa avrebbe aggiunto alla sua opera? E' arduo rispondere a questa domanda, benché poi si possa con relativa facilità prevedere ciò che le avrebbe sicuramente sottratto: una parte, forse notevole di quell'interesse, per la vicenda individuale dei personaggi, per l'analisi diligente degli stati d'animo piú ombrosamente custoditi nel fondo di ognuno che, senza sconfinare nell'introspezione psicologica fine a se stessa (estranea al temperamento del regista), dava ai suoi film un'impronta di affettuosa comprensione umana. Non incline, come si diceva, alle esperienze di stile flahertiano, Ford si sarebbe alla lunga sentito piú diminuito che arricchito dal coltivare questo suo improvviso dirizzone documentaristico.

Ed egli, infatti, si è fermato. Non dimentichiamo, oltre il resto, le circostanze esterne che gli suggerirono di girare quei due documentari di guerra. Il primo è del 1942, il secondo dell'anno seguente, sono cioè compresi nel periodo in cui piú aspro infuriava il conflitto con il Giappone e rispondono a quelle esigenze di tenere alto il morale del « fronte interno » che sono, allora, comuni a tutte le nazioni belligeranti. Al termine della guerra, nel 1945, Ford — che nella sua qualità di ufficiale della Marina americana ha sempre pensato di essere personalmente tenuto a collaborare con tutte le forze all'esito vittorioso della campagna — sente d'essersi liberato d'un gran peso e può con maggior calma

affrontare nuovamente il tema che in quel tempo gli è prediletto. Nasce cosí *They Were Expendable*, in cui le sollecitazioni propagandistiche mostrano di essersi un poco attutite per lasciar luogo ad uno studio degli elementi umani del racconto cinematografico. Rientriamo, con questa opera, nella carreggiata del « feature film ». Ford isola alcuni personaggi sullo sfondo di inconsuete azioni in guerra e si propone di seguirne la sorte con uno scopo implicitamente apologetico.

Non si può dire che questo punto di partenza fosse un errore. La profonda simpatia e l'ammirazione del regista per gli uomini delle motosiluranti non era affatto un elemento negativo. Anzi. Ma affermare questo non è sufficiente. La posizione di Ford nei riguardi dei suoi personaggi, e gli stessi intenti apologetici parrebbero condurlo a illustrare un tipo di amicizia, o di cameratismo o di solidarietà (chiamatelo come volete) che lega questi uomini in un dato momento della loro vita, in guerra, osteggiati o almeno svalutati da tutti, esposti alle imprese piú rischiose senza la speranza che la loro opera sia riconosciuta per quel che vale. Ma ecco che l'errore, evitabile in principio (quando, anzi, appariva sotto forma diversa, e non poteva neppur essere detto tale), ricompare poco dopo ed inquina la sostanza di *They Were Expendable*. Dinanzi ai risultati e al modo con cui Ford ha atteggiato la sua posizione iniziale, è lecito asserire che il film, pur avendo un significato degno di nota e pur rappresentando un momento importante nella carriera del regista, risulta largamente manchevole sul piano espressivo, zoppicante e falso in piú punti e non immune da concessioni anche gravi ad esigenze estranee.

Questo, per una ragione molto semplice. Gli è che Ford ha soltanto creduto di aver rappresentato attraverso i suoi personaggi, quel tipo di cameratismo che si diceva piú sopra, mentre in realtà si è lasciato trascinare fuori strada da tutta la cianfrusaglia delle vicende belliche, indulgendo alla retorica della « verità » documentaria e rivelandosi quindi incapace di afferrarne il senso. Attacchi, siluramenti, fughe, missioni azzardate (come il trasferimento del generale Mac Arthur) riempiono il film da cima a fondo e dimostrano che Ford ne è rimasto affascinato in tal misura da ridursi loro prigioniero invece che essere il loro regolatore. Gli uomini che vi prendono parte non sono quasi mai ciò che egli intendeva che fossero, bensí marinai qualunque di una qualunque specialità della « U. S. Navy ». Semmai la specialità delle motosiluranti acquista rilievo per una polemica affatto estrinseca contro i tecnici navali che si ostinavano a non annetterle importanza. Quanto alle concessioni che Ford ha dovuto fare alle pretese dell'industria, basterebbe accennare all'inserimento del personaggio interpretato da Donna Reed e alle contorsioni che gli occorse imprimere al film per inserirlo. Strana debolezza in un regista che non aveva temuto, anni prima, di girare due film senza personaggi femminili (*Men Without Women* e *The Lost Patrol*). Ma, in *They Were Expendable*, Ford sembra propenso anche ad altre concessioni, nei riguardi di se stesso, poiché lo vediamo troppe volte compiacersi di un ben stagionato « fordismo », nel taglio di certe inquadrature, in parecchi effetti luministici quasi gratuiti (si osservino specialmente le sequenze dell'ospedale) e perfino nella caratterizzazione imposta ad alcuni attori.

È primavera...

Origine: Italia - *produzione*: Universalcine, 1949 - *produttore*: Sandro Ghenzi - *regía*: Renato Castellani - *soggetto* e *sceneggiatura*: R. Castellani, Suso Cecchi D'Amico e Cesare Zavattini - *fotografia*: Tino Santoni - *musica*: Nito Rota - *attori*: Mario Angelotti (Beppe), Elena Varzi (Maria Antonia), Irene Genna (Lucia) e altri attori non professionisti.

Castellani ebbe a dichiarare a un intervistatore che questo film « non ha a che fare con la guerra e il dopoguerra, e tanto meno con problemi politici e sociali ». « Intendo girare — aggiunse — un film che diverta il pubblico, e che diverta anche me mentre lo giro ». Chi conosce lo scrupolo e la preparazione tecnica del regista, e soprattutto ricorda alcuni suoi tentativi stilistici ormai abbastanza lontani nel

tempo (*Un colpo di pistola, Zazà*), respingerà il sospetto che il film, cosí poco vincolante sul piano ideologico (la parola non è la piú adatta, e può anche dar fastidio usata a questo proposito: valga per indicazione di massima, niente piú), abbia del pari richiesto poca sollecitudine nella sua elaborazione. Ché, anzi, il contrario è vero. Né v'è bisogno di richiamarsi ad altre dichiarazioni del Castellani (sul minuzioso lavoro richiesto dalla sceneggiatura e dalla sua traduzione in immagini) per farsene convinti.

Per *E' primavera...*, Castellani ha rinunciato (forse definitivamente) a un ambizioso progetto: quello di mettere in cantiere, dopo l'acre scanzonatura di *Sotto il sole di Roma*, una versione dell'Otello shakesperiano. Che cosa intendesse cavare da una simile materia, non saprei dire con precisione: egli stesso probabilmente non aveva ancora approfondito le proprie intenzioni quando gli si presentò il destro di tuffarsi in questa nuova avventura. Un momento di sospensione, di tregua allora? Fino a un certo punto. Anche il « divertimento » che Castellani si è proposto di offrire al pubblico e a se stesso non va considerato in senso assoluto, come poteva esserlo (cito un esempio fra i molti, giacché tale inclinazione è abbastanza diffusa fra i registi cinematografici) un *Frauen sin keine Engel* girato da Villi Forst nel 1943 dopo un sudatissimo — e alquanto scialbo — *Wiener Blut*. Castellani, del resto, aveva appena ottenuto il maggior successo della sua carriera, con quel *Sotto il sole di Roma* che fino ad oggi resta anche il suo film migliore. Divertimento autentico, forse, sarebbe stato proprio quell'Otello cui egli rinunciò con sin troppa precipitazione, ma non poteva esserlo (e infatti non lo è in tutta l'estensione del termine) *E' primavera...*

Il problema che questo film ci sottopone è interessante. Affermando di voler trascurare questioni politiche e sociali per uscire dalla corazza della tematica bellica e postbellica, Castellani reagisce — se ho compreso esattamente il senso delle sue parole — a certa arida, inconcludente e disperata pseudopoetica che va da qualche anno sotto il nome di neorealismo. Anch'egli, come Germi, non ha alcun programma, rigidamente definito in anticipo, da opporle; ha semplicemente da far valere i diritti della propria insofferenza verso di essa e, in ultima analisi, i diritti della propria personalità. Ma questa era già, malgrado alcune apparenze contrarie, la posizione di *Sotto il sole di Roma*, dove si tentava di combattere le degenerazioni del « neorealismo » sul suo stesso terreno. *E' primavera...* rappresenta la conseguenza diretta di quella posizione, quasi che la implicita polemica condotta dal regista ora voglia espandersi, ed affermarsi con una libertà maggiore. *Sotto il sole di Roma* coglieva gli aspetti caricaturali della realtà (di quella realtà su cui insisteva, senza grande discernimento, la pseudopoetica degli orecchianti) ma sostanzialmente la rispettava; *E' primavera...* volge ogni cosa in scherzo e non si perita di sconfinare nell'assurdo per raggiungere un clima di comicità pura.

Che ciò dimostri l'intelligenza di Castellani, è fuor di dubbio. Che tale posizione miri prima di tutto al divertimento degli spettatori è altrettanto indubitabile. Ed è naturale, perché il fatto rientra nell'ambito della polemica. In questa nuova esperienza Castellani ha certo ritrovato la spigliatezza di *Sotto il sole di Roma*. Messi da parte i sostegni che gli avevano concesso di sfruttare il suo estro comico rispettando la coerenza narrativa, egli ha però dovuto risolvere problemi mai affrontati prima in quella forma, per cui *E' primavera...* non è tanto la conquista sicura di una nuova posizione quanto la premessa di un lavoro che ancora attende di essere fatto. Il « giuoco » al quale egli si è abbandonato, il divertimento che ha tentato di assaporare, per sé e per gli altri, valgono assai piú per le intenzioni che contengono che per i risultati effettivamente raggiunti.

Sotto la disinvoltura che ha presieduto alla costruzione del film Castellani cerca di nascondere la propria (d'altronde giustificabile) incertezza. Nello stesso tempo si nota, scendendo dal generale al particolare, la presenza di numerosi fermenti che compaiono per la prima volta e che potranno essere sviluppati e armonizzati in seguito piú

di quanto qui non siano: i rapporti fra Beppe e Maria Antonia, per esempio le figure di Cavalluccio e Lucia (quest'ultima soprattutto), certi episodi della vita militare. La comicità di Castellani va arricchendosi a contatto di situazioni che in *Sotto il sole di Roma* erano state appena sfiorate o che addirittura non esistevano, oltre ad approfondirsi e a raffinarsi nella direzione della satira di costume. Caratteristica a questo riguardo la rivista del generale alle truppe schierate nel cortile della caserma. Presupposti analoghi, ma risultati diversi, possono riscontrarsi nell'episodio del tribunale, in cui la insistenza sui toni farseschi e la ripetizione degli effetti (si ricordi la battuta del Pubblico Ministero: « Sono vent'anni che indosso questa toga... ») impediscono al « divertimento » di toccare il vertice comico e satirico al quale il regista mirava.

A giudicare sia dalla salda impostazione di *Sotto il sole di Roma*, sia dal mordente di alcuni bozzetti di questo *E' primavera...* (pur senza escludere ciò che essi hanno di negativo), sia ancora dalla acutezza della visione ambientale e dalla facoltà di penetrare i dati del paesaggio in rapporto agli uomini che vi si muovono (acutezza e facoltà che il regista nel primo film applicò al quartiere romano di San Giovanni e nel secondo a città italiane diverse, con efficacia non sempre rigorosa), Castellani sembra oggi in grado di sviluppare ulteriormente il suo mondo comico. A meno che il bozzettismo non lo irretisca e non faccia cadere la sua vena fra le maglie degli espedienti meccanici e della costruzione a freddo. Perché in questo caso non lo salverebbe nemmeno il ricorso alla formula della « crazy comedy », dalla quale il suo spirito è lontano ed i suoi mezzi inadeguati.

Knock on Any Door

(*I bassifondi di San Francisco*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Santana, 1949 - *produttore*: Robert Lord - *regía*: Nicholas Ray - *soggetto*: riduzione del romanzo omonimo di Willard Motley - *sceneggiatura*: Daniel Taladash e John Monks jr. - *fotografia*: Burnett Guffey - *scenografia*: Robert Peterson - *musica*: George Antheil - *attori*: Humphrey Bogart (Andrew Morton), John Derek (Nick Romano), George Macready (procuratore generale Kerman), Allene Roberts (Emma), Susan Perry (Adele), Mickey Knox (Vito), Barry Kelley (giudice Drake), Cara Williams (Nelly), Jimmy Conlin (Kid Fingers), Sumner Williams (Jimmy), Sid Melton (Squint), Pepe Hern (Juan), Dewey Martin (Butch), Robert A. Davis (Sunshine), Argentina Brunetti (la madre di Nick).

Ai margini della produzione di qualche rilievo artistico e nel tempo stesso fuori delle consuetudini industriali del cinema americano nascono talvolta film come questo, che passano sugli schermi senza riscuotere importanti consensi né, tanto meno, tradursi in successi di cassetta. E potrebbero in fondo anche essere ignorati: né lo spettatore né il critico perderebbero nulla, o quasi. La « Santana Productions » è una casa indipendente di cui nessuno ha mai inteso parlare, Nicholas Ray è un regista quasi esordiente: né l'una né l'altro si presentano con un'opera che comunque superi i limiti della mediocrità. Le cause che potrebbero sollevare un moto di interesse (o, anche, semplicemente di curiosità) nei confronti del film sono di diversa natura.

Knock on Any Door tratta di una situazione sociale che ha sempre costituito uno degli aspetti piú gravi e scottanti della vita americana e — si può ben dire — della vita di tutti i paesi: la delinquenza giovanile. Il cinema statunitense già possiede una tradizione abbastanza lunga (e, per talune opere, significativa) nel campo della delinquenza e del gangsterismo. Se n'è occupato con intendimenti diversi: ora con coscienza critica assai precisa, ora per spremerne gli elementi di spettacoli superficialmente emotivi. Inutile dire che il secondo atteggiamento ha sempre prevalso sul primo, per ragioni ovvie. Negli ultimi anni, però, e in particolare dopo la fine della guerra, sembra essersi risvegliato nei produttori cinematografici un senso di responsabilità che prima era difficile scoprire, talché la lotta contro il conformismo ufficiale dell'industria è andata

assumendo un'ampiezza relativamente considerevole. Sarebbe ora troppo lungo esaminare le cause e per di piú il discorso risulterebbe sproporzionato all'importanza del film di cui qui si tratta (un esame siffatto ci porterebbe a discutere dell'intera situazione del cinema americano del dopoguerra, della influenza che hanno esercitato alcuni film europei e del peso che hanno acquisito, in seno alla società americana, alcune correnti letterarie e culturali fino a ieri tanto trascurate in America quanto erano sopravalutate nel vecchio continente). Importa invece osservare che il film di Nicholas Ray affronta, fra i molti problemi della delinquenza, quello di maggior gravità con una asprezza e un tono cosí esplicito di accusa quali raramente abbiamo visto sullo schermo. Nell'arringa contenente i punti essenziali su cui *Knok On Any Door* è impostato, il difensore che tenta di strappare Nick Romano alla sedia elettrica, esclama: « Bussate ad ogni porta e vi troverete un criminale in potenza. Se questi giovani sono colpevoli, noi non dobbiamo dimenticare che la prima colpa è nostra, che io, voi signor presidente, voi signori giurati, e la società siamo colpevoli. Fino a che tratteremo i giovani come li trattiamo, fino a che ci comporteremo come oggi ci comportiamo, come potremo giudicarli? ». Piú tardi, quando andrà a visitare Nick nella cella prima che sia eseguita la condanna, l'avvocato farà un'affermazione che psicologicamente è addirittura ridicola ma che è molto importante per spiegare l'assunto del film: « Ti prometto solennemente che cercherò con tutte le mie forze, sino a quando avrò vita, di impedire che altri ragazzi come te subiscano la tua sorte ». L'accusa pronunciata in tribunale era, dunque, ben meditata: non si trattava di un estremo espediente di difesa, ma di una convinzione profonda.

Quella di *Knock On Any Door* è posizione di intransigenza assoluta che, per essere compresa, dev'essere inquadrata nelle correnti culturali americane di cui si parlava piú sopra. In questa sede potrà bastare un solo riferimento, che mi sembra il piú calzante. Alludo allo spietato romanzo di Richard Wright, *Native Son.* (Fra parentisi, resta da fare una piccola osservazione sul doppiato, nel quale — per la edificazione dei nostri spettatori — il nome di Nick Romano, criminale yankee di origine italiana, viene trasformato in uno spagnoleggiante Ramirez, o qualcosa di simile. Vecchia abitudine che si perpetua.)

Campane a martello

Origine: Italia - *produzione*: Lux Film, 1949 - *produttore*: Carlo Ponti - *regia*: Luigi Zampa - *soggetto e sceneggiatura*: Piero Tellini - *fotografia*: Carlo Montuori - *musica*: Nino Rota - *scenografia*: Piero Gherardi - *attori*: Gina Lollobrigida (Agostina), Yvonne Sanson (Australia), Eduardo De Filippo (Don Andrea), Carlo Romano (il maresciallo), Carlo Giustini (Marco), Clelia Matania (Bianca), Agostino Salviatti (il Sindaco), Luigi Saltamerenda (il macellaio), Ernesto Almirante (il possidente), Saro Arcidiacono (il farmacista).

Luigi Zampa non si ritrae dinanzi alle imprese difficili. Al contrario, le va a cercare con un coraggio che non mancherebbe di muovere all'elogio se a tale qualità si accompagnasse una precisa consapevolezza del valore degli argomenti affrontati e delle loro conseguenze. Ma che cosí sia non lo si potrebbe sospettare neppure un momento. Da *Vivere in pace* a *Anni difficili* abbiamo assistito ad una serie di tentativi di approfondimento di problemi assai gravi, ed ogni volta abbiamo dovuto constatare quanto il regista fosse al disotto (se mi si permettesse di esprimermi in questo modo semplice ma improprio) della materia scelta e delle sue stesse ambizioni, e come egli annaspasse nel buio. L'interesse suscitato dai suoi film nasceva da un quasi incomprensibile equivoco, a causa del quale si venne a poco a poco a sostituire nella mente dell'osservatore (anche, talvolta, dell'osservatore acuto), un generico apprezzamento della « maniera » di Zampa al giudizio sulla sua personalità. Certamente sviato da tale interesse, il regista ha creduto di poter applicare i suoi sforzi di onesto artigiano a film di grande impegno tematico e stilistico, quali i due già citati e

questo *Campane a martello.* Ha così inconsciamente scelto la via che a tutto (compreso il successo commerciale) può condurre meno che all'arte. Anche le sue ambizioni sono, perciò fuori luogo. Intendiamoci: queste note non servono per giudicare i suoi film ma soltanto per indicare qual'è l'atteggiamento di un regista dinanzi ai problemi espressivi che ha da risolvere e, considerate in senso critico stretto, possono anche apparire superflue.

Come al solito, su di una falsariga sperimentata in tutti i film precedenti, umorismo e dramma costituiscono le due basi di *Campane a martello,* e sia l'uno che l'altro dovrebbero porre in luce la pietosa condizione delle « segnorine » di questo dopoguerra. Zampa può vantare al suo attivo una istintiva facoltà di commuoversi per il destino degli infelici, ma non riesce mai a districarsi totalmente dal piano psicologico su cui questa emotività ristagna, sicché le sue figure — lungi dall'apparire compiute — si portano indosso i caratteri più comuni e schematici che anche un mediocre giornalista potrebbe attingere dalla cronaca. E, infatti, *Campane a martello* avrebbe il tono di un servizio giornalistico — diciamo così — descrittivo più che interpretativo, se un gusto un po' falso e voluto della battutina umoristica e della scenetta comica non lo facesse prepotentemente sconfinare, ad ogni piè sospinto, sul terreno caro agli autori di riviste. La sequenza del pranzo in onore di Agostina, i discorsi che pronunciano il sindaco, il rappresentante delle classi agiate e quello dei proletari è l'esempio che salta più agli occhi, ma non è che uno fra decine d'altri. Che resta, alla fine, della situazione umana delle due ragazze rimpatriate con il foglio di via? Un cenno, qualche atteggiamento appena sfiorato, due o tre incidenti che esorbitano dal tema e, insomma, un penoso senso di vuoto e di insoddisfazione. A Zampa è mancata l'audacia di trarne uno spettacolo dichiaratamente burlesco e spregiudicato, come forse avrebbe potuto senza impegnarsi troppo con le proposizioni morali e sociali, o impegnandovisi comunque in altro modo.

Fernaldo di Giammatteo

Rassegna della stampa

Pionieri Russi della fotografia cinematografica

Nella rivista « L'Arte e il Cinema » (Mosca, dicembre '49), A Vishnevski dà comunicazione, in sintesi, delle ricerche compiute da un autorevole studioso sovietico di scienze cinematografiche, il professor Tagher, sul contributo dato da alcuni pionieri russi alla tecnica e alla teoria della ripresa cinematografica con invenzioni che sono state termini fondamentali di passaggio dalla fotografia al cinema. La documentazione raccolta dal Tagher, con testimonianze scientifiche ed atti accademici dell'ultimo ventennio del secolo scorso, e degli inizi di questo, è virtualmente inedita ed oltremodo interessante per la conoscenza delle premesse tecniche del cinema. Abbiamo riportato nel fascicolo precedente di « Bianco e Nero » le note sul fotografo inventore Boldyrev: si parla ora di altri due precursori della fotografia cinematografica, Jurkovsky e Diubiuk.

« Appare degna di essere ricordata, e valutata in una luce nuova, la figura di S. A. Jurkovsky, fotografo geniale ed ancor più geniale inventore, e relatore dell'« Associazione Tecnica Imperiale ». Si deve a lui la realizzazione di un tipo di otturatore, detto « a tendina », risultato di approfondite ed originali ricerche nel campo della fotografia istantanea, che schiude nuovi e vasti orizzonti alla fotografia contribuendo ad aprire la via verso la ripresa cinematografica.

« L'otturatore di Jurkovsky fu presentato e sperimentato ufficialmente alla Esposizione di Mosca nel 1882, e ne fu data descrizione alla Associazione Imperiale nell'agosto di quell'anno: la rivista russa « Il Fotografo » (n. 11, 1882) dedicò all'invenzione una ampia trattazione, che venne ben presto tradotta ed apparve su tutte le più autorevoli rassegne estere di fotografia. Dopo alcuni mesi Jurkovsky presentava, in una sua relazione inviata a Pietroburgo, una variante del suo otturatore, chiamato « otturatore istantaneo con lastra », di ancora maggiore importanza come termine di passaggio verso la fotografia moderna e come intuizione scientifica delle possibilità nuove, pre-cinematografiche, della macchina da presa. Tali possibilità non vennero intese dalla « Quinta Sezione » (fotografia) della Associazione Imperiale, sebbene la stampa tecnica straniera l'avesse immediatamente riportata ed attentamente analizzata. La scienza ufficiale russa considerò superficialmente la nuova invenzione di Jurkovsky, definendola affrettatamente di impossibile realizzazione pratica, come appare da « Il Fotografo » (n. 4, 1883) che riporta il protocollo ufficiale. L'inventore pregò inutilmente che lo si aiutasse a perfezionare il suo otturatore. Della sua invenzione si impadronì invece un fotografo austriaco, di Lissa, un certo Otomar Anschutz, che ben presto divenne famoso nell'Europa occidentale come inventore dell'« otturatore a cortina », costruito invece in base al principio di Jurkovsky: tale otturatore fu brevettato in Germania (n. 49919 del 27.11.1888).

« Quando poi giunse a Pietroburgo l'eco del cinematografio di Lumière, allora uno degli scienziati della Associazione Imperiale, Sreznevski, cercò di

ristabilire il diritto di precedenza di Jurkovsky, affermando in una sua « Relazione sulla situazione dell'industria fotografica in Russia e sulle misure necessarie al suo sviluppo » che « l'otturatore con lastra-disco, quanto mai geniale, noto all'estero come otturatore di Anschutz e Tornton-Picard, è invenzione del fotografo russo S. A. Jurkovsky ». (Bollettino dell'Assoc. Tecn. Imper., n. 10, 1896). Ma tale ammissione tardiva della scienza ufficiale russa, tale riconoscimento formale del merito di Jurkovsky, non impedirono che si continuasse, nel mondo della cultura fotografica, ad ignorare sostanzialmente tale inventore.

« Gli storici sovietici del cinema, d'altra parte, non hanno contribuito molto, finora, alla rivalutazione e alla conoscenza dell'opera di Jurkovsky. A. S. Akharov, nel suo rilevante lavoro sulla rivista « L'Industria Cinematografica Sovietica » (Mosca, 1936, n. 8, pag. 26) cita l'inglese Horner, parlando dell'otturatore, e non Jurkovsky: G. Poliak poi, nella sua « Fotoenciclopedia » (Kiev, 1936), parla addirittura di Anschutz come inventore dell'apparato di Jurkovsky.

« Ora, alla luce dei nuovi elementi di giudizio, va rilevato che una svolta decisiva nel cammino dalla fotografia alla realizzazione del cinematografo è stata determinata dagli esperimenti che Anschutz poté compiere grazie all'otturatore di Jurkovsky, attorno al 1890, per cui apparve possibile la serie di immagini fotografiche: importanti, a tal fine, anche le esperienze di Maybridge. Risultato dell'invenzione di Jurkovsky può dirsi l'« elettrotachiscopio », come osservò l'eminente studioso russo Iermilov ne « Il cinematografo » (Leningrado, 1925). Si ha motivo quindi di concludere che la scoperta di Jurkovsky accelerò oltremodo la realizzazione del cinematografo.

« Un altro apporto sostanziale a tale realizzazione fu dato da V. A. Diubiuk, fotografo geniale ed interessato particolarmente agli studi sullo sviluppo: a lui dobbiamo studi fondamentali sul metodo cosidetto « umido-colloidale ». Egli si interessò, però, soprattutto, della fotografia istantanea: oltre ad aver svolto, come fondatore della Sezione fotografica dell'Associazione Tecnica di Mosca, un'attività enorme per la diffusione della cultura tecnica e scientifica fotografica in Russia.

« Essendo tra l'altro fotografo della Società Imperiale sport equestri, Diubiuk si appassionò al problema di cogliere con la macchina da presa — come già i pionieri francesi, inglesi, americani — il movimento dei cavalli. A tal fine egli costruì un tipo di otturatore che consentì, per la prima volta, di riprendere con eccezionale rapidità, e con particolare precisione e nitidezza, il moto dei cavalli al trotto e perfino al galoppo. Alla fine del 1891 Diubiuk riuscì a perfezionare il suo apparecchio al punto da poter fissare in serie di immagini fotografiche tale movimento. Non ci è pervenuta la descrizione dettagliata dell'apparecchio di Diubiuk, di cui egli diede comunicazione nel gennaio del 1892 alla Associazione Tecnica di Mosca. Ci è pervenuto però un resoconto di stampa d'una mostra di fotografia tenutasi a Mosca nel 1892, nel quale è detto che « V. A. Diubiuk ha presentato una serie di fotografie di cavalli in movimento, nelle quali sembra allo spettatore che il cavallo e il cavaliere si muovano senza interruzione, e si vedono chiaramente tutti i movimenti muscolari del cavaliere e del cavallo ».

Carl Dreyer e lo stile nel film

Il grande e solitario Dreyer ha concesso a John H. Winge di « Sight and Sound » (gennaio 1950) una interessante intervista, che, assieme al libro « A film director's work » del danese Ebbe Neergard, tradotto a Londra in questo periodo, e citato dal Winge, sottolinea gli aspetti più significativi della personalità del regista, e dà notizia dei suoi ultimi lavori e d'una sua nuova idea di film, su Cristo. Sono note importanti soprattutto quelle sullo stile del film, quelle su Dreyer e la figura di Cristo e la Chiesa Cattolica, e su Dreyer e il documentario, e gli attori: e su tali punti dell'intervista ci siamo soffermati, nel riportarla.

« Vorrei usare solo attori ebrei: a parte alcuni attori italiani nei ruoli dei Romani. Il film sosterrà che i Romani, e non gli Ebrei, furono i responsabili della morte di Cristo. Nella Palestina occupata militarmente, i Sadducei mi sembrano il movimento di resistenza, i Farisei la borghesia estranea al conflitto, ed ancor più estraniata, assorbita, dalla propria funzione religiosa, cui si dedicava totalmente: e gli Zeloti erano in sostanza in collaborazionisti, l'aristocrazia che serviva i Romani occupanti. Penso di prospettare Gesù come politicamente inattivo, sostenendo che fu la pressione della massa a costringerlo ad assumere la personalità del Messia, del liberatore della nazione ebraica, onde egli cavalcò in Gerusalemme su un asino per mostrare che la profezia biblica si realizzava. Il film comincerà con la visione di Cristo già uomo fatto, che parla alla folla. Si avrà la massima concentrazione del tempo. Cristo parlerà con le parole del Vangelo, ed al Vangelo si atterrà la trama del film, il più possibile ». Queste note di Dreyer sono riportate da Ebbe Neergard nella sua opera « A film director's work », e riprese da John Winge, al quale Dreyer stesso, nel corso di un'intervista concessa per « Sight and Sound » a Copenhagen, ha dato altri chiarimenti, ed aggiunto altre considerazioni.

Dopo aver dichiarato di essere in procinto di partire per gli Stati Uniti, per tentare una seconda volta di accordarsi con un gruppo di produzione onde realizzare il film su Cristo, il cui soggetto e sceneggiatura dovrebbe avere la supervisione di Lion Feuchtwanger, Dreyer ha detto: « Non ho alcun atteggiamento critico nei riguardi della Chiesa Cattolica, come in realtà non l'ho mai avuto, né ho mai nutrito astio contro di essa. Non voglio porre la Chiesa Cattolica in luce critica: invece prospetterò criticamente un'epoca — l'epoca di Cristo, come già feci con quella di Giovanna d'Arco e quella di *Dies Irae* — attraverso il dramma della fede, o meglio, criticando un intero sistema sociale in un elemento di esso, la Chiesa, e stigmatizzando la crudele stupidità di un'intera società, in manifestazioni che sono il deterioramento della fede ».

Mentre nulla è ancora definito in merito alla produzione del film, che già un anno e mezzo fa Dreyer non riuscì a combinare in America, il regista ha già idee precise sullo stile della sua futura opera. Dreyer ha detto a Winge di non voler fare « né una rievocazione storica documentaria né un'opera di stile naturalistico », e di essersi orientato invece verso « una figurazione che abbia le linee, modernamente essenzializzate, della scultura lignea », riferendosi evidentemente alla iconografia drammatico-religiosa degli artisti dell'età gotica.

« Lo stile del film — ha detto Dreyer — va sempre definito, a fondo, e nei suoi elementi pittorici, prima di cominciare a lavorare: ed ogni film deve avere il suo stile. Quello che io sentii per *La passione di Giovanna D'Arco* lo fissai prima ancora di cominciare a scrivere il trattamento. Uno stile che andava bene, però, per quel film soltanto. Assolutamente diverso è lo stile di *Dies Irae*, ed anch'esso non può più essere ripreso, in alcun altro film. Ogni opera ha in sé il suo stile, io penso ».

Dreyer ha voluto inoltre, in questa intervista che è una delle pochissime da lui concesse in questi ultimi tempi, sfatare la leggenda, creata da certa storiografia romanzata, che egli abbia fatto sempre agire gli attori, le attrici soprattutto, provocando in loro *shocks* nervosi terribili, e creando un'atmosfera di incubo, di terrore, e che molte volte gli interpreti non sapevano neanche quale scena recitassero. Parlando della Falconetti in particolare, Dreyer ha detto: « Lei, come del resto gli altri interpreti dei miei film, ha appreso con la massima precisione tutto quanto doveva sapere per la sua parte: abbiamo ripetuto assieme ogni scena, per notti intere, talvolta, discutendo quasi ogni battuta, pacatamente, in profondità, e molte scene le abbiamo girate più volte. Quando lavoro con gli attori mi sento come una levatrice che aiuti a far nascere l'arte degli attori stessi: li aiuto, dò loro consigli, dico loro come devono fare: ma sono loro che creano. Io a un certo punto sto a vedere ».

Tenuto lontano dalle grandi sfere della produzione, per il suo rigore arti-

stico incapace di compromessi, Dreyer, inattivo da molto tempo, è stato invitato dal Governo danese a fare dei documentari artistici per la Danish Kulturfilm: ma tale esperienza è stata negativa. Il documentario non è il genere per Dreyer: il regista l'ha lasciato intendere al giornalista inglese. I documentari che egli ha fatto ultimamente sono ben fatti, di gusto elevato: ma i limiti che tal genere di cinema impone non si conciliano con le visioni cinematografiche grandiose di Dreyer.

(*a cura di P. Jacchia*)

Ricordo di Jean G. Auriol

Stavamo per licenziare l'impaginato della Rivista, quando ci è giunta improvvisa la notizia della morte di Jean Georges Auriol, avvenuta a Parigi il 2 aprile, in seguito a un tragico incidente.

Con J. G. Auriol il mondo della cultura cinematografica perde una delle sue forze più vive e operanti, e la sua morte lascia un vuoto reale e profondo nel nostro spirito e non nel senso retorico della parola.

A un anno esatto dalla morte di un altro grande amico del cinematografo, Francesco Pasinetti, la notizia della morte di Auriol ci lascia attoniti, incapaci a trovare nelle parole una ragione qualsiasi, la quale dia al nostro rimpianto un qualche conforto seppur momentaneo.

Espressione tipica dello spirito e dell'intelligenza francese, Auriol, pur scomparendo immaturamente, ha avuto il tempo di tracciare attraverso i suoi scritti un autoritratto che in ogni momento può essere restituito alla nostra ricerca: il suo gusto estremamente raffinato, la sua acutezza critica, la sua lucida imparzialità sono già presenti persino nelle sue brevi lettere scritte a mano, talvolta, ma sempre precise nel dare un giudizio, sempre puntuali nel fornire un'indicazione: la sua preziosa collaborazione si arresta cosí, per noi, a queste righe, che abbiamo ancora qui, sotto gli occhi, sul tavolo della Redazione.

Una collaborazione indimenticabile e forse insostituibile: alla quale sapevamo di poterci rivolgere sicuri di trovare in essa un vero aiuto disinteressato e spassionato, l'aiuto di uno spirito libero, sinceramente innamorato del cinematografo.

Il Cinema italiano perde con Auriol uno dei suoi piú validi sostenitori, uno degli uomini che piú direttamente e con maggiore finezza si sono interessati ai suoi problemi e alle sue possibilità.

Dinanzi alla tremenda fatalità non resta che il silenzio, commosso e accorato, di tutti noi, che in Auriol abbiamo sopratutto perduto un amico. (*n. d. D.*).

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
POLIGRAFICA COMMERCIALE - ROMA - Via Faà di Bruno 7 - Tel. 34734